

BIBLIOTHECA  
IBERO-AMERICANA

---

SEBASTIAN NEUMEISTER  
DIETRICH BRIESEMEISTER (Eds.)

# El mundo de Gracián

Actas del Coloquio Internacional  
Berlin 1988

Der vorliegende Band faßt die deutsch- und spanischsprachigen Beiträge zum ersten Gracián-Kolloquium auf deutschem Boden zusammen. Baltasar Gracián (1601–1658) ist zusammen mit Caldéron, Góngora und Quevedo ein Hauptvertreter des spanischen Barock, dessen Reichtum an literarischen und künstlerischen Meisterwerken der Epoche den Namen eines „Goldenen Zeitalters“ eingebracht hat.

Die hier versammelten 18 Beiträge von Gelehrten aus Deutschland, Österreich, Spanien, Frankreich und Amerika behandeln Graciáns Werke, von denen in Deutschland vor allem das *Handorakel* durch die Übersetzung Arthur Schopenhauers ein breites Publikum gefunden hat, aus ästhetischer, pragmatischer und rezeptionsgeschichtlicher Sicht. In Lektüre und Deutung entsteht so ein Panorama, das in seiner Vielfalt, seinen Fragen und Antworten neues Licht auf einen Klassiker der Weltliteratur wirft.



---

COLLOQUIUM VERLAG  
BERLIN











# BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Dietrich Briesemeister

Band 36

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

SEBASTIAN NEUMEISTER  
DIETRICH BRIESEMEISTER (Eds.)

# El mundo de Gracián

Actas del Coloquio Internacional  
Berlín 1988

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN 1991

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*El mundo de Gracián: actas del coloquio internacional*, Berlin  
1988 / Sebastian Neumeister; Dietrich Briesemeister (ed.). –

Berlin: Colloquium-Verl., 1991

(Bibliotheca Ibero-Americana; 36)

ISBN 3-7678-0787-4

NE: Neumeister, Sebastian [Hrsg.]; GT

© 1991 Colloquium Verlag GmbH, Berlin

Satz: Weidler & Partner, Berlin

Druck: Color-Druck Dorfi GmbH, Berlin

Printed in Germany

## INDICE

*Presentación:* SEBASTIAN NEUMEISTER . . . . . 7

### I. Estética de Gracián

AURORA EGIDO: *"El Criticón" y la retórica del silencio* . . . . 13

HANS FELTEN: *Proteo. La Fuente de los Engaños. Una lectura de la primera parte de la Crisi I, VII del "Criticón"* . . . . 31

DIETER JANIK: *El arte de la prosa en "El Discreto"* . . . . . 39

BENITO PELEGRIN: *Arquitextura y arquitectura del "Criticón". Estética y ética de la escritura graciana* . . . . . 51

KARL-LUDWIG SELIG: *La "Agudeza" y el arte de citar* . . . . 67

ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS: *Gattungsbewußtsein und Gattungsnivellierung bei Gracián* . . . . . 75

PETER WERLE: *"Arte de ingenio". Überlegungen zur Gattungszugehörigkeit des Graciánschen Traktats* . . . . . 95

### II. Pragmática de Gracián

GEORG EICKHOFF: *Die 'regla de gran maestro' des "Oráculo manual" im Kontext biblischer und ignatianischer Tradition* . . . .111

MANFRED HINZ: *Castiglione und Gracián. Bemerkungen zur Strategie höfischer Sprache* . . . . .127

CHARLES V. AUBRUN: <i>"El político don Fernando el Católico": mise en signes et signifiante</i> . . . . .	149
EMILIO HIDALGO-SERNA: <i>La 'agudeza de acción' en "El Héroe"</i> . . . . .	161
GERHARD POPPENBERG: <i>Ganz verteuelt human. Gracián als Moralist</i> . . . . .	171
KARL ALFRED BLÜHER: <i>"Mirar por dentro": El análisis introspectivo del hombre en Gracián</i> . . . . .	203
III. Lecturas de Gracián	
DIETRICH BRIESEMEISTER: <i>Neulateinische Gracián-Übersetzungen aus dem 18. Jahrhundert in Deutschland</i> . . . . .	221
CHRISTOPH STROSETZKI: <i>La recepción de "El Político" en Alemania</i> . . . . .	233
MONIKA SCHLECHTE: <i>Gracián-Rezeption in Julius Bernhard von Rohrs "Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft"</i> . . . . .	249
SEBASTIAN NEUMEISTER: <i>Schopenhauer als Leser Graciáns</i> . . . . .	261
HEINRICH BIHLER: <i>Elementos comparables de la filosofía moral en las obras de Baltasar Gracián y Salvador Espriu</i> . . . .	279
BIBLIOGRAFIA SELECTA . . . . .	299



## PRESENTACION

La modernidad de Baltasar Gracián es obvia, extendiéndose incluso, según sugiere el título de un coloquio celebrado en Palermo, hasta nuestra época posmoderna.<sup>1</sup> Esto a primera vista podría sorprendernos. Gracián, el jesuita, reúne en su cabeza el conocimiento de una era que nos es lejana: la Biblia, los Padres de la Iglesia, la literatura de la antigüedad clásica y la de la época, los tratados políticos, teológicos y estéticos de los siglos XVI y XVII, sobre todo de España e Italia. Gracián combina estos conocimientos con una práctica de largos años de profesor académico y de predicador, pero también con la instrucción táctica de su Orden que encabeza el movimiento modernizador de la Contrarreforma. Quizás haya que buscar aquí la razón de la siempre existente actualidad de Gracián, de su capacidad de hablar aún después de siglos a sus lectores, o sea hablarnos también a nosotros, los de hoy, ganando incluso admiradores fervientes.<sup>2</sup> El siglo XVII puede ser caracterizado como inicio de la edad moderna. Desarrollos de una dinámica revolucionaria tuvieron sus comienzos aquí: las ciencias naturales ocupan un papel preponderante en el conjunto de las ciencias,<sup>3</sup> el estado central absolutista se presenta

1 *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo 1987.

2 Véase la historia de iniciación del dirigente italiano Gianfranco Dioguardi (*Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovvero Le astuzie dell'astuzia*, Palermo 1986).

3 Véanse al respecto las obras de Paolo Rossi, p.ej., *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano <sup>2</sup>1971 (trad. esp. 1966: *Los filósofos y las máquinas 1400-1700*) y su antología muy informativa *La rivoluzione scientifica: da Copernico a Newton*, Torino 1973 (<sup>7</sup>1979). Para España cf. J.M. López Piñero/V. Navarro Brotons/E. Portela Marco (eds.), *Materias para la historia de las ciencias en España: s. XVI-XVII*, Valencia 1976.

como el primer organismo estatal moderno,<sup>4</sup> el concepto de la tolerancia religiosa se establece definitivamente,<sup>5</sup> la filosofía intenta un reinicio radical<sup>6</sup> y, finalmente, el arte y la literatura barrocas ponen a prueba por primera vez una estética de la disarmonía.<sup>7</sup> En medio de estas tormentas, que afectan también a su Orden y a su persona, se sostiene Gracián con su obra: con los tres tratados políticos, con el *Oráculo manual*, el *Criticón*, la *Agudeza y arte de ingenio* y, por último, con el *Comulgatorio*, la única obra que publicó bajo su nombre verdadero. Su formación humanística, su intelecto sobresaliente y sus principios morales convierten a Gracián en "descifrador" de su época y del hombre en general.

En su condición de tal, Gracián ha ido desarrollando sus actividades y, sobre todo en Francia y en Alemania, se le lee con gran intensidad. Los funcionarios del estado absolutista, los jóvenes nobles y los educadores, por ende los ilustrados de la burguesía, integraban la traducción francesa del *Homme de cour* a sus bibliotecas, mucho antes de que Arthur Schopenhauer volviera a ponerlo a disposición de los alemanes en una versión soberana. A más tardar, con el redescubrimiento del Barroco en la primera mitad del siglo XX, vuelve Gracián definitivamente y en toda su magnitud al escenario del mundo literario. La precisión incomparable de su lenguaje y de su pensamiento llevaron, como lo muestran las reediciones y traducciones, sobre todo en España, Francia e Italia, precisamente durante el siglo XX avanzado, a un renacimiento de Gracián. Esto vale no sólo por el *Oráculo manual*, ya casi popular, sino también por el difícil *Criticón*, por los tratados e incluso por su estética.<sup>8</sup>

4 Véase José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, Madrid 1972; id., *La cultura del Barroco*, Madrid 1975, y, para una visión más amplia, W. Hubatsch, *Das Zeitalter des Absolutismus 1600-1789*, Braunschweig<sup>3</sup> 1970.

5 Véase Henry Kamen, *The Rise of Toleration*, London 1967.

6 Véase Rainer Specht, *Innovation und Folgelast*, Stuttgart 1972.

7 Véase Gerhart Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/Taunus 1985 (cf. sin embargo la reseña de U. Schulz-Buschhaus, *Romanistisches Jahrbuch* 1987, pp. 233-240).

8 *La pointe ou l'art du génie*. Trad. Michèle Gendreau-Massaloux/Pierre Laurens, Paris 1983; *Art et figures de l'esprit*. Trad. Benito Pelegrín, Paris 1983; *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*. Trad. Giulia Poggi, Palermo 1986a. Falta todavía una traducción alemana.

La historia de la literatura, la crítica literaria y la investigación de la recepción tienen, por lo tanto, razones demás para ocuparse detenidamente y en el contexto europeo con Gracián. Se dedican, como se desprende de una revisión de la literatura respectiva, a esta tarea con gran ahinco y éxito.<sup>9</sup> Dentro de este margen mayor cabe también el Coloquio de Berlín, como continuación de coloquios similares en Zaragoza (1985),<sup>10</sup> Palermo (1986)<sup>11</sup> y Roma (1987), por la multiplicidad de las perspectivas desarrolladas y por la internacionalidad de sus participantes. La triple división temática del presente tomo, que contiene las ponencias del Coloquio mencionado, no viene a ser consecuencia de directivas prefijadas, sino que resultó espontáneamente y de por sí, dado la complejidad de la obra de Gracián. Apenas hacía falta la mano ordenadora del editor para establecer la secuencia de los diferentes trabajos formando un conjunto total: la obra de Gracián examinada desde diversos ángulos.

Al iniciador de este Coloquio le queda la tarea placentera de agradecerle a los participantes sus aportes y su disposición a intervenir en las discusiones y en el diálogo, a algunos entre ellos también el haber aceptado hacerse cargo de la presidencia de una sesión, y a todos el haber puesto a disposición un texto apto para la impresión. Debe darles las gracias, además, al Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz y sus funcionarios, sobre todo a Francine Pietryga y Wera Zeller, por su ayuda técnica, lingüística y personal. Finalmente, me corresponde expresarle su agradecimiento al Director del Ibero-Amerikanisches Institut, Dietrich Briesemeister, quien ayudó en hacer posible lo imposible a breve plazo y, no por último, por ser coeditor del presente tomo.

Sebastian Neumeister (Berlin)

9 Para el estado actual de la investigación cf. P. Miguel Batllori S.J. "Conspectus bibliographici. Breve boletín graciano", en *Archivum Historicum Societatis Iesu* 55, 109 (1986): 181-190.; Manfred Hinz, "Zur Kritik einiger neuerer Publikationen über Baltasar Gracián", en *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 11 (1987): 245-264; Felice Gambin, "Baltasar Gracián. Prospettive del recente laboratorio bibliografico", en *Filosofia politica*, 2 (1988): 465-471; *Criticón*, no. 43 (1988) (número dedicado a Gracián). El profesor Jorge M. Ayala, de la Universidad de Zaragoza, está preparando una obra colectiva sobre todos los campos de interés relacionados con Gracián, prevista para 1990.

10 Véase *Gracián y su época*, Zaragoza 1986 (Actas de la reunión de filólogos aragoneses, 1985).

11 Cf. nota 1.



I

ESTETICA DE GRACIAN



## EL CRITICON Y LA RETORICA DEL SILENCIO

Aurora Egidio

La historia de la recepción de la literatura barroca ha tendido a enfatizar cuanto en ella suponen los excesos de la elocuencia y el poder absoluto de la palabra como fuerza expansiva y hasta avasalladora. Las evidencias confirman, sin embargo, hasta qué punto, bajo ese aparente desbordamiento verbal, yacía una consciente poética del silencio. El caso de *El Criticón* de Baltasar Gracián ofrece comparativamente una gran riqueza y variedad. Su aproximación singular al tema sobrepasa con mucho los límites retóricos y estructurales para conformar una ética en la que están implicados el fundamento mismo de la obra literaria y la razón última de la existencia del hombre.<sup>1</sup> Entendida la vida como discurso y al revés, el texto como discurrir de unas vidas que nacen y mueren en él, la poética del silencio es a la vez una ética y una filosofía en perfecta consonancia con el eje conceptual de la obra.

1 Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Miguel Romera-Navarro, University of Pennsylvania Press 1938, 1939 y 1940, vol. I, p. 97. Citaré en adelante por esta edición, indicando volumen y página. Este trabajo es complementario de otros de factura reciente sobre el mismo tema: Aurora Egidio, "La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", en *Edad de Oro*, 7 (1987a): 79-113; "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia", en *Bulletin Hispanique*, 88, 1/2 (1986): 93-120; "La vida es sueño y los idiomas del silencio", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 229-244. A la bibliografía allí recogida, debo añadir ahora: *Le regioni del silenzio. Studi sui disagi della comunicazione*, ed. por M. G. Ciani, Padova, Bloom, 1983; Charles Coultier, *The Empire of Silence*, London, Sampson Low, 1916; Bernard P. Dauenhauer, *Silence: The Phenomenon and its Ontological Significance*, Bloomington, Indiana University Press, 1980; Leslie Kane, *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakeable in Modern Drama*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1984 y *Perspectives on Silence*, ed. por Deborah Tannen y Murvel Saville-Troike, Norwood, Ablex Pub., 1985, y "El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*", en *Anthropos*, 98/99 (1989): 85-89.

El uso constante de la elusión en el estilo de Gracián, la economía lingüística producen, como se sabe, una práctica permanente de las figuras retóricas que procuran la elipsis, según las normas predicadas en la *Agudeza y arte de ingenio*, y lleva a la práctica del laconismo, el refrán, el emblema y todas las secuelas del conceptismo que procura no engolfarse en el *ornatus*.<sup>2</sup> Su tendencia a la práctica del silencio como interrupción no sólo afecta a los niveles puramente retóricos, sino a la disposición misma de la obra, *Crisi a Crisi*, parte a parte, hasta llegar al término mismo de la alegoría. Los finales dejan, como se sabe, el discurso suspendido, en técnica repetida que incluso se prolonga hasta la última frase, allí donde, más allá del texto, el lector que quiera saber el desenlace deberá experimentarlo en carne propia, tomando el camino de las buenas obras:

Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico, y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad (III, 412).

Gracián crea una elocuencia misteriosa, utilizando todos los recursos que la retórica ponía a su alcance para suspender, retener y decir por medio de la pausa, el paréntesis o la elusión. El uso insistente de la preterición y la reticencia es fundamental en esta obra, tan impreg-

- 2 Los ejemplos se pueden multiplicar. Desde la elusión del artículo o del sustantivo a la del adjetivo o el verbo (cf. Santos Alonso, *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza 1981, pp. 54 ss. y 155 ss.). Gracián evita nexos y determinantes, buscando la intensidad semántica. Ello no quita que también practique en ocasiones la redundancia. Como dice Paolo Valesio, el silencio es paradójico y navega entre la elocuencia y su negación. Véase su estudio *Ascoltare il silenzio. La retorica como teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986, cap. V, pp. 295 ss. Gracián practica la brevedad dentro de los esquemas retóricos de la elipsis, la *detractatio* suspensiva y parentética, el asínketon, la silepsis y la aposiopesis. Sobre ello, Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 504, 690, 702, y 887. La brevedad como *virtus dicendi* es fórmula retórica antigua que obliga a las omisiones. Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1976, pp. 682-691. Aparece en el libro IV de la *Rhetorica ad Herennium* y en los escritores medievales (cf. James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, F.C.E., 1986, pp. 35, 214 y 222). Para el tema en el siglo XVI español, es muy elocuente el artículo de Claudio Guillén, "Los silencios de Lázaro de Tormes" (1987), en *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Ed. Crítica, 1988, pp. 66-108. Véase también Melveena McKendrick, "Language and Silence in *El castigo sin venganza*", en *C*, 35 (1983): 79-95.



nada por la pluralidad de funciones y significados de la palabra y del silencio, entendido éste como ausencia de aquélla.<sup>3</sup>

Si el oír y el hablar son los dos criados del alma, el hablar es para Gracián, como lo fue para Luis Vives, efecto de la racionalidad del hombre (I, 108-109); algo sublime, propio sólo de las personas (I, 279). Pero como el propio Vives señaló en la *Introducción a la sabiduría*, la lengua "es causa de grandes bienes y de grandes males, según que cada uno usse della". La forma de hablar tiene hasta sus formas de cortesía, sus modos de manifestarse como declaración de la calidad y condición del hombre que lo practica, habida cuenta de que "el comer y el hablar se unen en una misma oficina" (Ib).<sup>4</sup> La lengua aparece

3 La técnica utilizada al final de cada *crisis* pide aguardar física y mentalmente, como descanso en el peregrinar-leer del lector-peregrino (III, 116). También se entiende como invitación (I, 114 y 287). Utiliza los puntos suspensivos, la detención (I, 183 y 214; II, 297 y III, 274), practicando el misterio, la suspensión (I, 317 y 349; II, 48 y 223), la posposición (II, 85 y 166), el emplazamiento activo (II, 318 y 383; III, 49, 116, 148 y 336), implicando al lector para que intervenga (III, 174 y 300). La intriga se retarda y el texto se ofrece a modo de adivinanza o enigma que se desvelará al final (II, 360 ss.). Sobre la *reticentia* y la preterición, cf. H. Lausberg, op. cit., pp. 887-889 y 1243. De su uso se desprende en la obra una cierta ironía, ya que se omite algo que se anuncia previamente. La novela pastoril había utilizado técnicas semejantes. Recordemos el ejemplo más rico, *La Galatea* de Cervantes, en su técnica de suspensión del relato al final de cada uno de sus seis libros, incluido el último. Juego que repetirá, de otro modo, su autor en el *Quijote* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Para la técnica encadenada de las *crisis*, Theodore L. Kasser, *The Truth Disguised: Allegorical Structure and Technique in Gracián's "Criticón"*, London, Tamesis Books, 1976, pp. 52-64. Este autor relaciona la técnica de las suspensiones de *El Criticón* con Ariosto y señala cómo por medio de la interpolación Gracián crea el supenso. Véase además Klaus Heger, *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina*, Zaragoza, Fernando el Católico, 1982, p. 77, donde apunta el encomio de la suspensión del auditorio gracias a los cortes del discurso que se ata sólo al final, utilizada en la *Agudeza* y en *El Criticón* y que tiene su modelo en la novela bizantina. En el *Oráculo manual y arte de prudencia* también alabó la suspensión en el obrar: "Es el recatado silencio, sagrado de la cordura" (Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. de M. Batllori y C. Peralta, Madrid, BAE, 1969, p. 375).

4 En I, 197. Muestra la confusión de los sentidos (boca-oreja) y hace juegos como el de "Critilo... dió en sordo, de ciego" (I, 361). En I, 225, clasifica las naciones y regiones por sus "modos de hablar", censurando algunos. Más adelante también corrige la descortesía de un francés que silbaba mientras había silencio (II, 37). Para los modos de la corte, I, 302. Sobre los consejos del *Galateo*: no dar golpes (I, 341), no accionar (I, 342), censurando el hablar alto y hueco de los españoles (I, 376), cabe señalar la tradición clásica de la oratoria. Plutarco trató de los excesos de la charlatanería en *De garrulitate*. En sus *Moralia*, recoge un dicho de Cicerón sobre los oradores que dan grandes voces sobre el grito, comparándolos "con los

dentro del instrumento acordado del cuerpo, con claras reminiscencias platónicas, como "la más dificultosa de templar" (III, 50). Y hasta nos habla de lenguas agujereadas, con flujo de palabras y cortedad de razones (III, 58), o lenguas de fuego, de aguachirle o de viento si en ellas resuenan mentiras, soplos y lisonjas (I, 224).

Gracián crea todo un simbolismo de la lengua y de la boca que termina por consolidarse cuando desarrolla la alegoría de la *Verdad de parto* con la barriga en la boca (III, 101), haciendo del hablar un alumbramiento imparable, porque "¿quién podrá detener la palabra concebida?" (III, 105). La palabra en Gracián recorre todos los niveles de la metamorfosis: se cosifica, animaliza y humaniza, siguiendo un proceso vital que alcanza desde su gestación y parto hasta su desaparición y muerte. Por lo mismo, tiene que ver con los ciclos vitales del hombre y reina más en la Primera parte de *El Criticón* que en la Tercera, en justa coherencia con el desarrollo de la persona y la contención verbal propia de los viejos. De ahí que el final de la vida quede así naturalmente homologado con el silencio absoluto.

La Primera parte de la obra es particularmente rica en todo lo que se refiere a la formulación de la palabra como hecho físico y moral, desarrollado en el contexto de la primera edad, como vehículo de comunicación y conocimiento del mundo. En la jerarquía de los sentidos, prima sobre ella el ojo (I, 270-272 y II, 20 ss), como más avisado, hasta en esa edad varonil cuyo otoño va ganando en cautelas.

cojos sobre el caballo", con otras alusiones al silencio y al secreto en las máximas de los romanos, y a la necesidad de que la mujer virtuosa debe procurar que no se hable de ella. Véase Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)* III, Madrid, Gredos, 1987, pp. 125, 133-134 y 265. Paolo Valesio, op. cit., p. 354, estudia el silencio como forma de comportamiento psicológico y social. Respecto a la dignidad del lenguaje como signo de lo humano y su relación con Vives, Pérez de Oliva y otros pensadores, véase Francisco Hernández Paricio, "Andrenio y el lenguaje: Nota para una historia de las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVII", en *Gracián y su época*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 271 ss. La cita de Vives, en *Introducción a la sabiduría*, Madrid, Atlas, 1944, p. 87. Creo de gran interés, para entender la doble asignación, según el uso, que Gracián da a la lengua, ese capítulo de Vives "De las palabras" en el que se da todo tipo de cautelas para prevenir contra los excesos de la palabra.

En la aduana del tiempo, los tarabillas mudan en sosegados (II, 31-32). Todo aconseja razonar en vez de hablar (II, 46),<sup>5</sup> aunque en la plaza mayor del universo se hable por boca de ganso o se murmure con ocico de puerco (II, 169 y III, 108), animalizándose así el habla racional.<sup>6</sup> Gracián, contra la general opinión, niega crédito a la *vox populi*, detrayendo de sus valores el poseer la verdad (II, 185)<sup>7</sup> y cuando llega el invierno de la vejez, la palabra va cediendo todo su terreno al silencio, lo mismo que las palabras a las obras, convirtiéndose el hombre en Jano de dos bocas.<sup>8</sup> La vejez es el reino de la negación (III, 39) y en la última parte de su alegoría Gracián aprovecha para arremeter contra el faraute y los *chichilani* o *chacharoni*, instalando en el estanco de los vicios el exceso de locuacidad (III, 60). El engaño de la palabra, tras la búsqueda del Descifrador, es, como se sabe, parte fundamental de la Tercera parte (III, 149 ss.), donde el zahorí encomia el acto de callar. Claro que, por otro lado, el silencio es cada vez más una forma de engaño que esconde el más amargo de los desenlaces:

- 5 "De suerte que de pies a cabeza los reformaran. Echábanles a todos un candado en la boca" (II, 43). Gracián recomienda no tañer ni cantar en los que ya son hombres (II; 38). Esa cerrazón de la boca se corresponde con un mayor desarrollo de los ojos, una vez caídas las legañas de la niñez (II, 47). El vulgo habla en corrillos, sin razonar, y los parlamentarios son canalla que habla (II, 171). Denuncia la lisonja pernicioso (II, 340), el qué dirán (II, 336) y la murmuración (II; 328). Téngase en cuenta, como señala Vives, op. cit., p. 90, el dictado de Cristo quien anunció sería juzgado el hombre por la palabra ociosa, "sabiendo que del mucho hablar salen muchos males". La emblemática también censuró los excesos de la palabra. Véanse los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, Madrid 1610, centuria III, 226, donde recoge las referencias a Harpócrates y Angerona, siguiendo a Jenócrates: *Tacuisse numquam poenituit*. Y vide Id., III, 226.
- 6 Y vide III, 139 ss. Véase la implicación entre el silencio y la nada, en III, 224 ss. Gracián tiene un sentido corpóreo de la palabra, asunto que ya preocupó a los clásicos. Aulo Gelio en sus *Noches Aticas*, V, XV, 4, trata precisamente de la corporeidad o incorporeidad de la voz (cf. *The Attic Nights of Aulus Gellius*, I, ed. de John C. Rolfe, Harvard University Press, 1961, pp. 430-431).
- 7 Ello le lleva a criticar las supuestas verdades, tan encomiadas por el humanismo, de los refranes, leyendas y aforismos (II, 188). Gracián dirá que hasta los refranes mienten (I, 234) y se rebelará contra Maquiavelo "que quiere dar a beber sus falsos aforismos a los ignorantes" (I, 236).
- 8 Vide III; 23-24 y 27. Gracián, no obstante, sabe ver lo que de negativo o engañoso puede implicarse en dicha actividad silenciosa (III, 40). Sobre los viejos y el habla (III, 52-53). Cicerón en *Catón*. De la vejez, Barcelona, Bosch, 1971, p. 115, ve la charlatanería como vicio en los viejos.

Pero ¡qué a lo callado, qué a las sordas, nos van urdiendo la muerte – ponderava Critilo – quando nos van devanando la vida! (III, 335)

Se trata, evidentemente, de un silencio impuesto con claras resonancias manriqueñas, urdidas, eso sí, por el jesuita en el clásico estambre de las Parcas.<sup>9</sup>

A lo largo de toda la obra Gracián hace constante hincapié en las limitaciones, excesos y peligros de la palabra, sin que falte en este punto su sátira antifeminista, al considerar – con Juvenal – que la mujer es el origen del ruido.<sup>10</sup> Añade además la consabida alusión a los peligros de las sirenas (I, 347) y a la lengua de azúcar de una mujer bellísima cuyas palabras eran como néctar (I, 303), haciendo del emblema de las cadenillas de Hércules paradigma de la *Voluptas* que encadenaba a todos dulcemente arrastrando a los hombres al estanco de los vicios (I, 306-307). Del catálogo de lenguas huera y disipadas Gracián salva, sin embargo, la única "lengua verdadera" del Duque de Osuna y del Príncipe de Condé o el hablar gustoso y medido de Lastanosa (I, 249), pero priman en él las críticas y advertencias contra los excesos verbales y particularmente contra la disonancia entre palabras y obras.<sup>11</sup> Su dibujo de un mundo trabucado muestra el imperio de "la verdad muda, la mentira trilingüe" (I, 211) y el engaño verbal. De ahí que predique la acción, que el hombre "haga y diga, no

9 María Rosa Lida de Malkiel, "Notas para las *Coplas* de Jorge Manrique", en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 201-206, ya señaló la fuente ovidiana para ese manriqueño "tan callando" de la muerte. Los *Fastos*, I, 65 y VI, 771; *Tristes*, IV iv, 17 y IV, x, 27 y las *Cartas del Pontio*, IV, ii, 42, recogen el paso callado del tiempo. En *Arte de amar*, II, 670, es la vejez la que se acerca en silencio como antesala de la silenciosa muerte de las *Coplas*.

10 Cf. Romera-Navarro, nota 94 (I, 201). Y vide I, 198 y 224. No obstante, el reino de los hombres habladores le va a la zaga (I, 217, etc.). Las taras físicas van íntimamente ligadas a la tendencia humana a la murmuración y al engaño (I, 226).

11 Gracián predica la desnudez de espíritu (I, 156) y critica a quienes dicen lo contrario de lo que piensan. Todo anda al revés en su tiempo: el elocuente calla y el ignorante no para de hablar (I, 180). Triunfan la mentira y las falsas palabras, la adulación y el engaño (I, 323-324). Contra esos males de la palabra, también Luis Vives, op. cit., pp. 88-89. En *El Discreto*, ed. cit., p. 327, dedica "El hombre de todas horas" a Lastanosa, alabando allí la variedad en todo y también en el hablar. En "El buen entendedor" (Ib., p. 328), alaba las pocas palabras y el callar o el medio decir, tan elocuentes. Gracián tiene una filosofía "modal", como ya señalara V. Jankélévitch, "Apparence et manière", en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958, pp. 119-128.

sea todo palabras, aya acción y ejecución también, hable de veras" (I, 341). El ser persona en todo implica armonía entre los dichos y los hechos (II, 47). Gracián deja bien a las claras que la palabra es engañosa y que lo bello no siempre se concierta con lo bueno.<sup>12</sup>

Ya en los inicios de la alegoría, cuando Andrenio despertaba admirado y mudo ante lo que estaba viendo y oyendo sólo "se remitía a las extraordinarias acciones" (I, 107-108). Todo el caminar de los peregrinos deriva en un conocer a través de la palabra y de la vista, aunque mostrando que las apariencias también residen en el mundo del verbo. Las enseñanzas de Critilo que hace a Andrenio pasar del hablar en silencio, del puro soliloquio, a los deleites de la conversación (I, 110-114), parecen centrarse en el desciframiento del mundo y de lo que hay detrás de las palabras y de los signos. El hablar o el callar no tienen una vertiente moral única, sino en función de los usos y prácticas humanas. Y ni siquiera la práctica de la acción tiene un valor unívoco, pues cuando los hechos sustituyen a las palabras pueden cometerse en ocasiones excesos de brutalidad.<sup>13</sup>

Se trata, por tanto, de sincronizar adecuadamente el pensamiento o el corazón con las palabras y éstas con las obras. Proceso que Gracián describe físicamente, concibiendo la operación del hablar como un acto vital, en una humanización total del lenguaje.<sup>14</sup> Este, sin embar-

12 "De otro que no tenía palabra mala, adivinó que no tenía obra buena; y al que mucha miel en la boca, mucha hiel en la bolsa" (III, 94). La relación entre palabra y obra es constante en toda la obra de Gracián. En *El oráculo* (Obras completas, I, p. 410), precisará la diferencia entre el hombre de palabras y el de obras: "Las palabras han de ser prendas de las obras". Según Gracián, "dichos y hechos hacen un varón consumado" (Ib., p. 418 y vide p. 433, n. 267). La paremiología encomiaba el callar y la palabra en consonancia con el obrar o el aparentar. Véase por caso *El Buen Aviso* y *Portacuentos* de Timoneda (Madrid, Soc. de Bibliófilos Españoles, 1947, vol 1, pp. 293 y 360).

13 Ejemplo de los celos que hacen remitir "las palabras a las obras y las lenguas a las manos" (I, 159).

14 "Para que de esta suerte examine las palabras antes que las pronuncia: másquelas tal vez, pruévelas si son sustanciales, y si advierte que pueden amargar, endúcelas también [...] Siguen a las palabras las obras; en los brazos y en las manos hase de obrar lo que se dize, y mucho más, que si el hablar ha de ser a una lengua, el obrar ha de ser a dos manos" (I, 280). En I, 335, denuncia "estos tiempos, quando no están ya las lenguas assidas al corazón". Para los dichos y los hechos, I, 341. Fray Luis de León ya había predicado la necesidad de que el estilo del decir se acomodase al sentir y la palabra estuviese acordada con la cosa que se representa, en *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 254 ss. Véase además la introducción, pp. 86 ss., sobre el *verbum oris* y el *verbum mentis*. Luis

go, no es patrimonio exclusivo de la palabra. Critilo va declarando, ante las extraordinarias facultades auditivas de Andrenio, que hay también un lenguaje del universo, de la naturaleza, de las aves y del mismo mar.<sup>15</sup> Y que ese lenguaje mudo trasciende la palabra, lo mismo que la propia expresión del sentimiento humano, limitada por lo inefable (I, 144). La cautela en el hablar (I, 149), los límites de la palabra, sus peligros, acuden a cada paso. Aún más que Tirso, Calderón y otros escritores de su tiempo, Gracián se empeña en desenmascarar las palabras, en descubrir lo que yace bajo la aparente y efímera belleza, tratando de mostrar que ésta, sin las buenas obras, nada vale. Así hablará de la confitada parlería de los políticos con sus razones "de establo" (I, 236)<sup>16</sup>, y de la necesidad de desentrañar la palabra dicha o escrita en el gran libro del mundo (III, 177 ss.). La cháchara vacía y engañosa de los habladores destaca particularmente en el pico de oro de los políticos:

- Allí parece que nos ha llamado un papagayo: ¿si sería él? – No lo creas, ése será algún lisongero, que jamás dixo lo que sentía, algún político destos que tienen uno en el pico y otro en el corazón, algún hablador que repite lo que le dixerón, destos que hazen del hombre y no lo son (I, 367-368).

Vives, op. cit., p. 89, también recomienda que "sigan las palabras al pensamiento" y más adelante: "No sean tus palabras pregoneras de tu saber, ni muestres lo que sabes con hablar, mas tus obras sean tales que ellas de suyo lo declaren" (Ib., p. 91). Gracián en *El Discreto*, recoge un discurso académico "Del señorío en el decir y en el hacer" (cf. Baltasar Gracián, *Obras completas*, pp. 316-318), donde aconseja hablar y obrar con eminencia. Sobre la relación entre las palabras y las obras, así como sobre la suspensión estilística, Werner Krauss, *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*, Madrid, Rialo, 1962, pp. 220-233.

- 15 I, 121, 123-124 y 133-135. Gracián tiene muy en cuenta la necesidad del interlocutor en el discurso, así como su armonía o disconformidad con el que habla. Así dirá que a veces importa hacerse el sordo y que "no son buenas palabras de seda para orejas de buriel" (I, 341). Los refranes y aforismos sobre la palabra vienen acompañados por otros referidos al silencio: "Dezía un atento: casar y callar" (III, 105). Hace juegos y chistes, como el de aquél que perdió el habla y hacía reír a todos: "Este sin duda – dixo Critilo – quiere dezir la verdad, y no acierta o no se atreve" (I, 225). Y el chiste: "los callos se les han baxado de la lengua a los pies" (III, 31).

- 16 Sobre el lenguaje engañoso de los políticos, véase, entre otras citas, la de I, 226. Téngase en cuenta la importancia de la prudencia en la obra del jesuita, como ha señalado Felice Gambin, "Conoscenza a prudenza in Baltasar Gracián", en *Filosofía Política*, a. I, 2 (dic. 1987): 257-283, Bologna (*infra*, nota 26). Glosar las relaciones entre silencio y prudencia en Baltasar Gracián sería asunto tal vez desbordante.

Esa filosofía que deconstruye el lenguaje, lo acota y limita, sometiéndolo a la razón moral, forzosamente está plagada de una poética del silencio que hace constantes llamadas a los beneficios del secreto y del callar. Así en "La Verdad de Parto", cuando al hombre se le seca la lengua para adedir la verdad (III, 82), el Acertador impondrá el silencio, "que sin duda se dixo diablo del que noche y día habla" (III, 90). El refranero le presta múltiples auxilios en todo lo referido a los beneficios del silencio pero para luego establecer variantes. Al "ver, oír y callar" añade:

– Yo no diría de esa suerte, sino ver, oír y reventar. – No dixerá más Heráclito (I, 213).

La rara mercancía del callar no encuentra muchos vendedores, y menos compradores (I, 383-384). La sabiduría es discreta (II, 105) y, por tanto, callada. Por otro lado, la escuela de Pitágoras había ensayado el aprendizaje en el silencio como forma de acceder con mayor plenitud a la comunicación con la divinidad, según cuenta Plutarco en sus *Moralia*.<sup>17</sup> *El Criticón* muestra todos los tipos de silencio, desde el callar más absoluto y la negación, al callar relativo, a sabiendas de que el universo y el hombre mismo tienen un habla muda que transmite su fisicidad. Y otro tanto ocurre con el silencio de la escritura, acompasado por los silencios del lector y su colaboración activa en el proceso creador que Gracián posibilita "al que leyere" en los

17 En *El Criticón*, el Eco contesta: "¿El callar? – Con callemos" (II, 309 y vide I, 385, nota 61, ed. cit.). "Lo más acertado era callar y callemos" (II, 332). Véase Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. IV. *Charlas de Sobremesa*, pp. 371-372, a propósito de los peces como símbolo pitagórico del silencio. Aulo Gelio en sus *Noches Aticas*, I, IX, recoge el método empleado por los pitagóricos en sus escuelas de guardar silencio durante los primeros años, según sus capacidades. Silencio abierto, sin embargo, a la palabra de los maestros que convertía a los discípulos en auditores y luego en hombres de palabra cauta para poder acceder sucesivamente al estudio de las ciencias y de la filosofía (cf. *The Attic Nights*, I, pp. 45-50). Aulo Gelio censuró la vana locuacidad, recogiendo el testimonio de los antiguos escritores griegos y latinos: Cicerón, Catón, Salustio, Aristóteles, etc. (Ib., I, XIV, ed. cit., pp. 73-81). Sobre Pitágoras y el silencio véase además, Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Madrid 1882, II, pp. 124-125. Téngase en cuenta las analogías de los pitagóricos con las reglas monásticas. El alumno debe escuchar para oír al maestro. Así también Andrenio. En los monjes, el silencio facilitaba escuchar la voz de Dios. Vide A. Altisent, *San Benito, padre de Occidente*, Barcelona, Blume, 1980, pp. 31 y 50.

márgenes blancos de la página en la Tercera parte. La aparente modernidad de la atención al lector en pareja igualdad con el autor no era ajena a los escritores del Barroco. Montaigne en sus *Essais* (1572-1592) ya había dado prueba de otro tanto, considerando la parte activa que el lector tiene en el discurso, más allá de la pasividad y del didactismo con los que las ideas neoplatónicas y cristianas lo habían configurado.<sup>18</sup> Gracián invitará al lector a que incluso le enmiende la plana:

Muchos borrones toparás, si los quisieres acertar: haz de todos uno. Para su enmienda te dexo las márgenes desembaraçadas, que suelo yo dezir que se introduxeron para que el sabio letor las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró éste (III, 14).<sup>18</sup>

Gracián concibe, con los clásicos, el secreto como sinónimo de silencio transitivo.<sup>19</sup> Es ésta una capacidad envidiable que no todos practican en un mundo ajeno a los beneficios del callar. Abundan los que llevados por las pasiones no retienen cosa ni guardan secretos, teniendo la lengua horadada y extendiendo interioridades y reservas como trompeta sin juicio (III, 58-60). *El Criticón* recoge, a su vez, la tradicional teoría del silencio político que conviene a quienes deben guardar el secreto de estado y hasta el retiro para ocultar verdades que no han de ser alcanzadas por todos. Pero el tratamiento de este tópico está en él sesgado de ironía, porque Gracián, como los emblematistas del Barroco, incluido Saavedra Fajardo, sabe que tal ocultamiento puede en ocasiones entrañar mentira y engaño. El retiro del gran príncipe, cuyo reino no es otro que el del medrar y el del valer, está dibujado precisamente dentro de esa topografía oculta del retiro, del no ser descubierto, por ello es necesario que Critilo y Andrenio sean conducidos hasta él por un camino intrincado y torcido que luego derivará en la Fuente de los Engaños (I, 219). En este sentido, Gracián va mucho más lejos que quienes aceptaron ciega-

18 Véase Cathleen M. Bauschatz, "Montaigne's Conception of Reading in the Context of Renaissance Poetics and Modern Criticism", en *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, ed. por Susan R. Suleiman e Inge Crosman, Princeton University Press, 1980, pp. 264-291.

19 Sobre el secreto, Paolo Valesio, op. cit., pp. 357-359. Vives también encomió los valores del secreto, op. cit., pp. 91-92.



mente el tema "dél ſilêncio" del príncipe, *anúncio* 23  
apotegmática en la *Agueda* y en *El Criticón*.<sup>20</sup>  
mente el tema del silencio del príncipe, aunque recoja su tradición  
apotegmática en la *Agueda* y en *El Criticón*.<sup>20</sup>

Como se sabe, Gracián glosó el emblema CLXXX de Alciato *Eloquentia fortitudine praestantior* atrayéndolo al ámbito aragonés:

Pero las que muchos celebran y las miran y aun llegan a tocarlas con las manos, son las mismas cadenillas de Hércules, que procediéndole a él de la lengua, aprisionavan a los demás de los oídos; y quieren decir las huvo de Antonio Pérez (II, 65).<sup>21</sup>

El sonido de plata de esas cadenillas se hace sinónimo de la cortesana elocuencia (II, 66). Con ello, Gracián demuestra los poderes de la palabra, o como decía en la *Agudeza*, la contraposición entre elocuencia y valor:

20 Véase Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, vol. II, pp. 32-33, donde se atribuye a Pedro III de Aragón la respuesta que dio al Papa Martín cuando éste le preguntó que contra quién armaba, diciéndole "que si supiera que su camisa llegaba a entender el menor secreto de su pecho, al mismo punto se le desnudaría y la abrasaría". Vuelve a la camisa del rey don Pedro en *El Criticón*, I, 340; de ella dice Romera-Navarro la habría tomado Gracián de Pedro Botero, *Della ragioni di stato*, a su vez recogida de un apotegma de Cecilio Macedónico. Gustavo Correa anota el testimonio de Timoneda, en el *Sobremesa y Alivio de caminantes*, atribuyendo la anécdota a un capitán al que su amiga le pregunta por un secreto de guerra. La apotegmática y el refranero abundan en testimonios sobre la bondad del silencio y el secreto político. Para el tema y su vertiente iconográfica véase el ilustrador artículo de Pilar Pedraza, "El silencio del príncipe", en *Goya*, 187/88 (1985): 37-52. Gracián en *El Oráculo (Obras completas)*, p. 426) trata del silencio político que no debe ser compartido: "Los secretos, pues, ni oírlos, ni decirlos".

21 Sobre ello, Eugenio Mele, "Il Gracián e alcuni emblemata dell'Alciato", en *Giornale storico della letteratura italiana*, 79 (1922): 3734, y C. L. Nicolay, "Balthasar Gracián and the Chains of Hercules", en *Modern Languages Notes*, 20 (1905): 15-16. Véase la nota de Romera-Navarro a *El Criticón*, II, 65 y I, 311, n. 152. Este señala también la presencia de las cadenillas de Hércules en *El Héroe*, en *El Discreto* y en *La Agudeza*, XIX. En ese emblema Alciato dice que la elocuencia vale más que la fuerza, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián y Pilar Pedraza, con introducción de Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985, p. 223. También Cervantes había recogido las cadenillas en el *Persiles* y Lope en su novela *Guzmán el Bueno* (cf. la ed. de Avalle-Arce de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1969, p. 221 y nota). Véase también Karl-Ludwig Selig, "Due temi mitologici nel Rinascimento spagnolo", en *Convivium*, N.S., 24, 5 (1956): 553-559, Torino.

Encareció bien la excelencia que lleva el ingenio a las fuerzas, el filósofo en verso, Andrés Alciato: pinta en un conceptuoso emblema a Hércules, que con las cadenillas de su boca aprisiona las gentes que no pudo sujetar con la acerada clava.<sup>22</sup>

Allí había entendido también con Alciato que el palacio es una cárcel y "las cadenas de oro de los áulicos no son adornos, sino prisiones".<sup>23</sup> El tratamiento desmitificador e irónico de los temas clásicos y de las llamadas verdades de peso parecen tener en Gracián esa aproximación distanciada que los erasmistas impusieron al abrigo de la lectura de Luciano, como luego apuntamos. Resulta por ello curioso que contra la general aceptación de la política del secreto, Gracián deje al descubierto sus peligros, en un mundo en el que el ejercicio del callar ya sólo lo practican los malos: "los dehonestos callan, las adúlteras dissimulan, los asesinos punto en boca, los ladrones entran con çapato de fieltro, y assí todos los malhechores" (I, 384). Callan los que debían de hablar y los que debían esconder sus ruindades hacen continúa gala de ellas. Precisamente, tras esa referencia, Gracián coloca su alusión a Harpócrates, el dios egipcio del silencio y del secreto, tan encomiado desde Ovidio justamente por una práctica que ahora él debe censurar a la vista de quienes la ejercen.<sup>24</sup> También conocía el origen pitagórico de las corresponden-

22 *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 202. Romera, en su ed. de *El Criticón*, II, 65, señala las cadenillas de Hércules en el *Satiricón* de Barclayo. Luciano, en *Heracles*, 3, trata irónicamente de ellas (*infra*). Véase además A. Vives, *Luciano en España en el siglo de oro*, La Laguna 1959, y Marcel Bataillon, *Erasmus en España*, México, F.C.E., 1950, para la proyección erasmista de Luciano en España. Sobre ello volveremos luego. Para el tema en otros autores, R. E. Hallowell, "Ronsard and the Gallic Hercules", en *Studies in the Renaissance*, 9 (1962): 242-255.

23 *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 181.

24 I, 385. Romera-Navarro recoge la fuente ovidiana (*Met.*, IX, 692, del "quique premit uocem digitoque silentia suadet") y la referencia a Angirón, diosa romana del silencio en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, nutrida por las fuentes clásicas que glosaron el tema: Catulo, Plinio, Marco Varrón, Solino y Macrobio. Para la tradición emblemática de Harpócrates, Pilar Pedraza, art. cit., p. 38. Gracián parece más inclinado por la vertiente que homologa el silencio con la vejez que por la que la dibuja niño, como Alciato en el emblema XI, imagen del filósofo que estudia. También recrea, como apuntamos, la imagen del retiro de los reyes, a través de Conso, patente en la emblemática y en Saavedra Fajardo, tan proclive al tratamiento de la discreción política como otros tratadistas del Barroco. Pilar Pedraza, quien recoge una variante gracianesca en *El Héroe* I y otra sobre la ausencia en el *Oráculo manual*, expone la ambigüedad en la que caen los tratados respecto a la condena o realce del silencio político, tema íntimamente ligado con las teorías de Maquiavelo, como confirma el propio Gracián.

cias del callar, sintiendo que el precio del silencio no es otro que el silencio mismo:

– ¿Cómo puede ser eso?. Si lo que se vende es callar, ¿la paga cómo ha de ser callar? – Muy bien, que un buen callar se paga con otro: éste calla porque aquél calle, y todos dicen callar, y callemos.<sup>25</sup>

Cuando Andrenio pregunta a Egenio sobre esa rara mercadería del callar que él vende, Critilo muestra su escasa práctica:

Esta la deven traer de Venecia, especialmente el secreto, que acá no se coge. ¿Y quien le gasta? – Eso estáse dicho – respondió Andrenio – los anacoretas, los monges (con *e* digo) porque ellos saben lo que vale y aprovecha (I, 383-384).

La respuesta del discípulo relega así el *tacere* monacal al único lugar que en su tiempo servía de último reducto a la práctica del callar.<sup>26</sup> Gracián trata del silencio como de la palabra con una gran amplitud de enfoques imponiendo una vez más la estética de la variedad, dando vuelta al tópico y reflexionando sobre él de forma crítica, siempre con la mirada puesta en los aspectos éticos que ello implica. A pesar de su desciframiento de los falsos silencios, pesa en él, sin embargo, la constatación de sus valores:

Melancólico parece el silencio, mas al sabio nunca le pesó de aver callado (I, 331-332).

25 Romera-Navarro, en nota a I, 385, apunta la referencia a Diógenes Laercio que se refiere a la escuela de los discípulos de Pitágoras que, como ya dijimos, practicaban el silencio en los primeros cinco años de aprendizaje. Luciano también vuelve a ello (*infra*).

26 Sobre el silencio monacal, Ambrose G. Matheu, *Silence. The Meaning of Silence in the Aule of Saint Benedict*, Washington, Ciscertian Pub., 1979. Téngase en cuenta la importancia del silencio monástico en los discursos del erasmismo. Sobre ello, Marcel Bataillon, op. cit., pp. 603 ss. Fray Juan de la Cruz, en su *Diálogo sobre la necesidad [...] de la oración* (Salamanca 1555), apuntaba su antierasmismo en la crítica a los pitagóricos y el desprecio de Erasmo por ayunos y silencios monacales no acompañados de obras de espíritu. El silencio y la soledad parecen dos marcas tradicionales de las religiones en general. El cristianismo las elogió desde los monacatos antiguos y están, como se sabe, en las reglas de San Benito, los Cartujos y los trapenses. La liturgia católica destacaba la importancia del silencio en el Viernes Santo, en la consagración de la Misa, en la Adoración Perpetua, etc. Además los Santos Padres recomendaban la prudencia y moderación en la palabra (Ambrosio, *De offic.*, I, 10). La regla 6 de San Benito estaba dedicada al silencio: "Escucha, *obscurus*" y "llegarás (*perveniens*)", A. Altisent, op. cit., p. 50.

También en el tercer aforismo del *Oráculo manual* Gracián hace un largo encomio de la suspensión, del no jugar descubierto, declarando la admiración que conlleva el misterio: "Es – dice – el recabado silencio, sagrado de la cordura" y forma de andar imitando el proceder divino "para hacer estar a la mira y al desvelo". Por otro lado, la referencia ovidiana al canto último del cisne viene nuevamente tamizada por la irónica perspectiva de Luciano que hizo sátira de ello:

Oíanse en los estanques cantar los cisnes en todo tiempo: hizósele muy de nuevo a Critilo, porque en otras partes de tal suerte enmudecen que aun en la hora de la muerte, aunque comúnmente se dize que cantan, ninguno se halla que los aya oydo.<sup>27</sup>

Al final del libro volverá a recordar muy gongorinamente:

- ¿Y al cisne, por lo cándido y lo canoro? – Menos, que es muy necio callar el de toda la vida (III, 380).

Luciano había mostrado en sus sátiras menipeas y en otros escritos un camino diferente respecto a los tópicos que en su tiempo acarrearban la elocuencia y el silencio. Gracián está muy cerca de sus planteamientos, como ya señalamos, en el tono distanciado con el que replantea el emblema de las cadenillas de Hércules, al igual que lo hiciera Luciano en su *Heracles* cuando pinta la fuerza con la que el viejo arrastra a las masas atando a los hombres por las orejas, mientras éstos vitorean a su guía.<sup>28</sup> También se aproxima a los desdenes que Luciano mostró para con la retórica de la escuela asiática predicando la sobriedad y desdénando los aparentes cantos altisonantes de los

27 I, 247 y nota. Gracián se basa constantemente en máximas y aforismos plagados de observaciones sobre las buenas cualidades del callar. La sabiduría del silencio también aparece en Valerio Máximo refiriéndose a Jenócrates (I, 331-332, nota). El aforismo implica, de suyo, silencio. Véase Benito Pelegrín, "Rhetorique du silence:  $X = S + 2$ ", en *Les formes breves. Actes du Colloque International de la Baume-Les-Ais* (1982), Université de Provence, 1984, pp. 65-90.

28 Luciano, *Obras*, I, ed. de José Alcina y Andrés Espinosa, Madrid, Gredos, 1981, pp. 96-100. Y véanse pp. 55 ss., para la recepción y traducciones de Luciano en el Renacimiento español.

cisnes que en realidad sólo producen graznidos.<sup>29</sup> El silencio pitagórico ya había sido considerado como tópico en *El sueño o el gallo lucianesco*<sup>30</sup> y el *Timón* había denunciado la fuerza de los gritos de quienes pleitean o rezan para conseguir riquezas, frente a los que trabajan en silencio.<sup>31</sup> La perspectiva de ambos ofrece una complejidad que va mucho más lejos de la aceptación benéfica del proverbial silencio, imponiendo constantes observaciones éticas y estéticas sobre el mismo. A esa corriente desarrollada por Luciano parece pertenecer también el centrar en la vejez los primores de la elocuencia, así como la mencionada alusión gracianesca a las lenguas horadadas como ocurría con la del dios Heracles que la tenía perforada.<sup>32</sup> Gracián ofrece a este propósito la doble vertiente, positiva y negativa, como en tantos otros aspectos relacionados con el callar o el ejercicio de la palabra. Su postura crítica es en algunos casos muy cercana a la de Erasmo quien en el *Enquiridión* alabó el silencio, pero supo también criticar su práctica monacal, cuando ésta no iba secundada por la virtud.<sup>33</sup>

El jesuita, en éste como en otros temas tratados en su alegoría, deshace tópicos, satiriza y muestra su doblez y engaño, al lado de la aparente bondad que entraña el ejercicio del silencio. En la práctica, usó constantemente de la elipsis, la reticencia, la suspensión, la preterición y cuanto tiene que ver con la retórica del ocultamiento y

29 Luciano, *Acerca del ámbar o los cisnes*, *Obras*, I, pp. 101-103. También es interesante comparar la epídeixis lucianesca "Acerca de la casa" (Ib., pp. 146-160) con *El Criticón* en lo referido a la discusión sobre la autoridad o no de la palabra respecto a las imágenes visuales. Góngora recordará el canto del cisne al morir en la estrofa 46 del *Polifemo*.

30 Luciano, Ib., pp. 363 ss.

31 Ib., p. 442.

32 Ib., p. 98.

33 M. Bataillon, op. cit., pp. 604-605. Ello conllevaba otros problemas, como el de la oración mental y vocal (Ib., pp. 596, 599 y 766). Sobre ello, Erasmo, *El Enquiridión o Manual del caballero cristiano*, ed. de Dámaso Alonso y prólogo de M. Bataillon, Madrid, R.F.E., p. 31. Erasmo hizo, como se sabe, encomio de la soledad en su "Epístola acerca del menosprecio del mundo", en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 561 ss., claro que una soledad bien entendida, porque avisa también de sus peligros. La relación entre Erasmo y San Ignacio de Loyola ha sido analizada, además de por Bataillon en su obra citada, por Ricardo García Villoslada, "Humanismo y Contrarreforma o Erasmo e Ignacio de Loyola", en *Razón y Fe*, 121 (1940) y, del mismo, "San Ignacio de Loyola y Erasmo de Rotterdam", en *Estudios Eclesiásticos*, 16 (1942): pp. 235-264, 399-426, y 17 (1943): 76-103.

la elusión, trasladándola al misterio narrativo de forma que el silencio sirve de fuerza dinamizadora que impulsa la acción alegórica hasta su término.

El discurso VI de la *Agudeza* ponderaba también el misterio, la verdad escondida y recóndita que es por ello más estimada y gustosa. Apuntar, despertar la curiosidad con ingenio son algunas de las formas de esa agudeza, porque "cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto". El orden ético impregna a su vez en *El Criticón* todas sus observaciones sobre el lenguaje y el silencio. Y ello también en el orden político, favoreciendo esa fusión moral y estética que es tan evidente en todos los niveles de la obra<sup>34</sup> y no exenta de constantes ambigüedades.

La última *Crisi*, síntesis mnemotécnica del peregrinaje de los protagonistas y de los lectores, recoge además un aspecto que aunque ya se había esbozado con anterioridad, se perfila ya nítidamente. Me refiero al silencio de la muerte que, por fortuna, como el silencio del olvido, puede ser frenado por la memoria perpétua y subsanado para la eternidad. Así el silencio último al cabo de la vida y el que yace tras la obra, en su punto final, pueden ser trasvasados y el hombre y su obra pueden pervivir por la fama en la isla de la inmortalidad:

Seguidme (les decía), que oy intento tasladaros de la casa de la Muerte al palacio de la Vida, desta región de horrores del silencio a la de los honores de la fama (III, 370).

De esta forma, el silencio de la muerte y el del olvido quedan transcendidos gracias a la virtud y a la eternidad de la palabra escrita que pretende ser inmortal y duradera en la memoria perpetua de los

34 Para la relación del silencio con la variedad, Paolo Valesio, op. cit., p. 373. Sobre ésta, mit artículo "La varietà nell'*Agudeza* di Baltasar Gracián", en *Baltasar Gracián. Dal Barroco al Postmoderno, Aesthetica pre-print*, Centro Internazionale, Studi di Estetica, Università di Palermo, dic. 1987b, pp. 25-40. Para el misterio como forma de agudeza, véase Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, pp. 88-99. También son interesantes para la retórica del silencio el discurso XLIX, "De la agudeza por alusión" (Ib., II, pp. 151 ss. y el XL, sobre la agudeza enigmática (II, pp. 105 ss.).

hombres.<sup>35</sup> Horacio había escrito: *mors ultima linea rerum est* y el *Criticón* convierte en paradigma esa perfecta sincronía entre la muerte de los protagonistas y el final de la obra, unificando así el doble silencio de la vida y de la palabra que, sin embargo, pueden superarse gracias a la salvación espiritual y a la fama.<sup>36</sup>

En *El Criticón* no sólo cuenta lo que se predica y dice, sino cuanto se elude y calla, mostrando esa sabia elocuencia del silencio que a veces dice más que la palabra, pero es ésta y sólo ésta la única capaz de superar la muerte o lo que es igual, el silencio último. Gracián, aunque toca levemente la relación del silencio con la inefabilidad y lo religioso, no parece muy preocupado por la vertiente mística y religiosa sino por la moral y estética, siendo ambas inseparables en su obra. Desarrolló una fenomenología de la pausa y del intervalo,<sup>37</sup>

35 Véase al respecto, Maurice Maeterlinck, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelle, 1934. Sobre el silencio de la muerte hay numerosas referencias en la prosa y en la poesía barroca, particularmente en la égloga y en la elegía. Pongo por caso *La Galatea* de Cervantes (cf. A. Egido, "Topografía y cronografía en *La Galatea*", en *Lecciones cervantinas*, estudios coordinados por A. Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1985, pp. 49-93) o *La Dorotea* de Lope de Vega en el "Idilio piscatorio", donde se dice a la muda muerte "que en el silencio eterno / a nadie dan respuesta" (*La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid, 1958, pp. 200-208). Quevedo, en el soneto a la muerte de Paravicino dice a su vez: "El que vivo enseñó, difunto muere, / y el silencio predica en él difunto", aludiendo, en el último terceto, a la "sorda muerte". Imagen clásica de amplias variantes que vemos, por ejemplo, en las poesías de Catulo, cuando se refiere a la muda ceniza del difunto: "ut te postremo donarem munere mortis / et mutam alloquerer cinerem" (*Carmina*, 101).

36 *Epist.*, I, 17, 173. Tomo la cita de Enrique Otón Sobrino, "Horacio y su poesía de la muerte", en *Estudios clásicos*, 77: 49-71. También señala en Horacio la posibilidad del amorador de superar la muerte, asunto éste que tiñe la filografía pastoril de *La Galatea* en el libro VI. La fama es opuesta a la efímera fortuna y modo firme de luchar contra el olvido que viene tras la muerte, según el propio Gracián en el *Oráculo manual* (*Obras completas*, I, p. 376).

37 Paolo Valesio, op. cit., p. 387. Ricardo Senabre, en "*El Criticón* como *summa* retórica", en *Gracián y su época*, p. 246, señaló dos líneas confluyentes en la epopeya moderna de esta obra: los tratados de virtudes, que pueden conducir al hombre a la inmortalidad, y la codificación de recursos que dan belleza y variedad a la obra. Ambas líneas, ética y estética, vemos se unen en el afán último de superar la muerte y el silencio, es decir, en la búsqueda de la fama que puede conseguirse con el arte. Esta es meta horaciana como señaló E. R. Curtius, op. cit., pp. 669 ss. El *Exegi monumentum aera perennius* tiene en el Barroco numerosas ramificaciones que en Gracián, como vemos, se funden con una filosofía que busca a la par la inmortalidad de la obra y la salvación por las buenas obras. Véase uno de los muchos aspectos del tema en Gregorio Cabello, "La elegía fúnebre en Soto de Rojas", en *A Lit.*, 49, 98 (1987): 453-472. En el *Oráculo* como en *El Criticón*, la virtud es marca de eternidad: "ella sola se basta a sí misma. Vivo el hombre, le hace amable y muerto,

halló sus modelos por la fuerza de la invención, supo de la página en blanco y de la polivalencia del silencio político y social, del secreto y del aislamiento e hizo que todo ello derivarse en la peregrinación de Andrenio y Critilo como narradores, auditores y testigos del mundo, encaminando sus pasos hacia la isla de la fama, lo que equivalía a eternizarlos por la palabra y a superar los términos de la muerte y del olvido, es decir, del silencio absoluto.

memorable" (*Oráculo, Obras completas*, p. 439). El arte de la memoria ejerce así un papel fundamental en el logro de la inmortalidad, según señalé en mi artículo "El arte de la memoria y *El Criticón*", en *Gracián y su época*, pp. 25-66. La última *crisi* recoge en haz correlativo cuanto la obra ha ido delineando y no faltan, por ello, las referencias a la palabra y al silencio. No por casualidad las alusiones al cisne también tienen aquí su correlato. En el mar de leche de la elocuencia por el que navegan camino a la inmortalidad se oyen cantar regaladamente los cisnes "que de verdad cantan los del Parnaso", aunque desmintiera, como vimos, anteriormente el canto de los cisnes de carne y pluma. Con otra nueva simetría, pues el mencionado cisne "cándido y canoro" tenía su igual en la primera *crisi* de la Primera parte, cuyo anciano náufrago aparece: "cisne en lo ya cano y más en lo canoro". Nada queda suelto en la analogía. Como decía Hernando de Soto en sus *Emblemas, Moralizadas*, Madrid 1599, en la lengua está la muerte y la vida. Para él, la cigüeña, por nacer sin lengua, era el emblema del silencio. Aunque también sabía de las ventajas de la elocuencia. La ambigüedad y el doble filo asistían a Gracián y a los emblematistas (cf. A. Henkel y A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, 1967, coll. 828, 833 y 1701). Por razones de espacio, he omitido cuanto *El Criticón* supone de ocultación de fuentes. El asunto afecta a la *inventio* y hace del silencio parte fundamental de la actividad creadora y del libre discurrir de Baltasar Gracián, en busca de la novedad (véase mi artículo en prensa "Los silencios del *Persiles*", *Homenaje a Andrés Murillo*, University of Southern California).



## PROTEO. LA FUENTE DE LOS ENGAÑOS.

Una lectura de la primera parte de la *Crisi* I, VII del *Criticón*

Hans Felten

Como es bien sabido, no existe, precisamente, carencia de investigaciones sobre la obra de Gracián. Pero llama la atención que el interés de los gracianistas se dirija, sobre todo, a *Agudeza y arte de ingenio*. También el *Criticón* que con su modo alegórico de presentación dificulta el acceso a los lectores modernos, lo que ya constituye un tópico de la crítica sobre Gracián, ha vuelto a encontrar un nuevo interés. Todavía en 1976, Theodore L. Kassier podía afirmar que, con excepción del trabajo de Gerhart Schröder, *Baltasar Gracián's 'Criticón': Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik* (München 1966), no existía ningún estudio amplio ("book-length study") sobre nuestro autor.<sup>1</sup> Entretanto Gracián ha vuelto a ser descubierto y Benito Pelegrín, que gracias a sus numerosas publicaciones sobre Gracián, no sin razón se considera como uno de los heraldos de este redescubrimiento, puede decir lleno de orgullo: "Le retour de Gracián était inévitable".<sup>2</sup> Naturalmente, el que el actual interés por Gracián esté relacionado con la discusión sobre la posmodernidad, y con ella, implícitamente, con la nueva discusión sobre el manierismo, es algo obvio.

Lo que nos interesa aquí, no es la posible caracterización de Gracián como posmodernista y tampoco la discusión de las tesis de Pelegrín. Sobre ellas Ulrich Schulz-Buschhaus y, sobre todo, Manfred Hinz han llevado a cabo las necesarias anotaciones críticas.<sup>3</sup> Tampoco nos interesa la reapertura de la discusión sobre *ingenium* y *iudicium* y la

1 *The truth disguised. Allegorical structure and technique in Gracián's "Criticón"*, London 1976, p. 1.

2 "La rhétorique élargie au plaisir", en Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, traduction, introduction et notes de Benito Pelegrín, Paris 1983, p. 9.

3 Véase U. Schulz-Buschhaus, "Pelegrín, Le fil perdu du *Criticón* de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste". Aix-en-Provence [...] 1984" (reseña), en *RF*, 97 (1985): 493-494; M. Hinz, "Zur Kritik einiger neuerer Publikationen über Baltasar Gracián", en *RZLG*, 11 (1987): 245-264.

supremacía del uno sobre el otro, discusión que, a fin de cuentas, parece no aportar demasiados resultados. También sobre este punto Manfred Hinz, en su ya mencionado artículo, ha dicho lo necesario. Lo que pretendemos mostrar con el intento de análisis de dos famosos pasajes de la *Crisi* I, VII: el encuentro con Proteo y la descripción de la Fuente de los Engaños es, cómo en estos dos pasajes aparece toda una serie de las particularidades que componen el mundo literario de Gracián. Claro está, que estos dos pasajes de la *Crisi* I, VII e incluso podríamos decir toda ella – aquí es donde Andrenio es introducido en el mundo del engaño – forman parte de lo esencial de la novela de Gracián.

Al comienzo de la *Crisi* I, VII, la Malicia al dirimir una contienda entre los vicios sobre su puesto en la jerarquía de los males alaba a su hija primogénita la Mentira, llamándola progenitora del Engaño, con lo que se nos presenta el argumento central de esta *Crisi*: la seducción del hombre por la Mentira y el Engaño y por los vicios a ellos subordinados. Critilo y Andrenio – así comienza la parte narrativa de la *Crisi* – topan con una artificiosa carroza, tirada por dos serpientes, de la que es cochero una vulpeja. "Preguntó Critilo si era carroza de Venecia, pero disimuló el cochero, haciendo del desentendido. Venía dentro un monstruo: digo, muchos en uno, porque ya era blanco, ya negro; ya mozo, ya viejo; ya pequeño, ya grande; ya hombre, ya mujer; ya persona y ya fiera: tanto, que dijo Critilo si sería éste el celebrado Proteo". Proteo invita a los dos viajeros al palacio de su dueño y cuando le preguntan quién era el tal señor, responde: "Es – dijo – un gran príncipe que, si bien su señoría se extiende por toda la redondez de la tierra, pero aquí al principio del mundo, en esta primera entrada de la vida, tiene su metrópoli. Es un gran rey y con toda propiedad monarca, pues tiene vasallos reyes: que son bien pocos los que no le rinden parias. Su reino es muy florido, donde, a más de que se premian las armas y se estiman las letras, quien quisiere entender de raíz la política, el modo, el artificio, curse esta corte; aquí le enseñarán el tajo para medrar y valer en el mundo, el arte de ganar voluntades y tener amigos: sobre todo el hacer parecer las cosas, que es el arte de las artes."

Los elementos constitutivos del texto, dejando de lado los animales, las serpientes y la vulpeja, cuyo valor como símbolos del engaño-as-tucia es patente, serían pues: la carroza de Venecia que con su lujo evoca la ostentación, para todo el mundo necesaria, como el pavo real

dice en El hombre de ostentación de *El Discreto*: "¿Qué aprovecha ser una cosa relevante en sí, si no lo parece?"<sup>4</sup> A la vez, y por el atributo de Venecia reúne en sí "la cautela, el disimulo y la doblez [...] que eran en aquel tiempo proverbiales de Venecia", como dice Romera-Navarro en su edición del *Criticón* en una de las notas a este pasaje.<sup>5</sup> La ostentación como actitud con la que el individuo efectúa su puesta en escena y la utilización táctica de la cautela, con la que se persigue un objetivo, toman cuerpo en la carroza de Venecia.

En el personaje de Proteo aparecen reunidos otros dos de los temas recurrentes del mundo literario de Gracián: lo que se enseña en la ciudad y en la corte del señor de Proteo es el hacer parecer y el príncipe mismo es el Engaño, "aquel príncipe universal de todos, no sólo de hombres, pero de las aves, de los peces y de las fieras; éste es, finalmente, el tan famoso, el tan sonado, el tan común Engaño" (*Crisi* I, VIII, p. 128). Proteo, el ministro de este príncipe, es una alegoría del engaño, y al mismo tiempo "mudando a cada palabra su semblante", capacidad esencial en él, es la alegoría de la acomodación. Esta última función de Proteo aparece más claramente todavía en el pasaje de la fuente de los Engaños cuando Andrenio, el nuevo converso de Proteo, afirma: "¡Ea! que más vale ser necio con todos que cuerdo a solas". Los temas recurrentes en la escena de la que estamos tratando son pues: el engaño como tal, el hacer parecer como engaño, la cautela y la disimulación, como tácticas habilidosas, y además, la acomodación. Todos estos elementos son los constitutivos de la moralística de Gracián tal y como la ha definido Hugo Friedrich<sup>6</sup>: Gracián es un moralista observador y analista del ser humano que, basándose en la malicia y milicia humanas, aconseja una moral y una táctica que dirijan la vida de los hombres a la consecución del éxito en sus relaciones sociales.

Más interesante que la interpretación moralística convencional de Gracián que, bien es cierto, no anda equivocada, nos parece la dirección poetológica y la interpretación ideológica que de ella se deriva. Para ello, comenzamos también con la figura de Proteo.

4 *El Héroe. El Discreto*, Madrid 1958, p. 92.

5 Véase *El Criticón*, edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro, Tomo primero, Philadelphia 1938.

6 Véase "Gracián, *El Criticón*", en *Romanische Literaturen. Aufsätze* 2 – Spanien und Italien, Frankfurt 1972, pp. 162-180, especialmente pp. 168-171.

Proteo no es solamente la alegoría del engaño y de la acomodación, como la interpretación moralística convencional lo entiende, sino que, como es bien sabido, en la época del Barroco era, como también la diosa Circe, la alegoría y el tópico de la magia poética y de la transformación.<sup>7</sup> Y cuando Proteo dirige a Critilo y Andrenio hacia "la gran fuente de la gran sed" a la que Critilo un poco más tarde identificará como "la fuente de los Engaños" se puede esperar que la transformación, es decir el engaño, no se refiera sólo al hecho, sino también al idioma en que éste se nos cuenta. La fuente es "famosa por su artificio" lo que, al menos a primera vista, significa engaño, pues quien tome agua de esta fuente caerá bajo el dominio del Engaño; pero artificio también, en el sentido del arte y de la habilidad artística, arte y habilidad que son también, a fin de cuentas, engaño, ya que lo que se nos presenta no es una fuente, ni magnífica y artísticamente construida, ni "famosa por su artificio", como se podía esperar del contexto, sino que, al revés, es una fuente desprovista de artificio: "los caños [...] no eran de oro, sino de hierro" y los adornos tampoco eran grifos, ni leones, como era de esperar, sino serpientes y canes. En la fuente tampoco "había estanque donde el agua rebalsase".

No sólo en la fuente sino también en su descripción faltan el artificio y el adorno idiomáticos que podríamos esperar en un texto de este tipo. Faltan, entre otras cosas, las enumeraciones y las acentuaciones climáticas tan típicas en Gracián. En una palabra, echamos de menos en el idioma la "Üppigkeit, die man geradezu luxurierend nennen kann", como Schulz-Buschhaus, hace poco tiempo, ha denominado el estilo manierista de Gracián.<sup>8</sup> Todo aparece pues, al revés de como se hubiera podido esperar.

La fuente que Gracián nos presenta, nos parece todavía más importante para el significado ideológico y estilístico del texto, que el "artificio" con sus ambiguas connotaciones de habilidad manierista y engaño. La fuente en su significado convencional es una imagen bíblica tradicional de la divinidad que, posteriormente, se ha habitualizado en los textos teológicos. Por ejemplo, se puede leer en *Jeremías* II,12: "Me dereliquerunt fontem aquae vivae" y en el *Salmo*

7 Véase por ejemplo: A. Buck, *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980.

8 "Baltasar Gracián, *El Criticón*", p. 139, en V. Roloff/H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1986, pp. 126-144.

XXXV, 10: "Apud te est fons vitae". San Buenaventura confirma expresamente esta tradición cuando escribe: "[...] nomen fontis competit Deo patris" y cita como referencia el *Salmo* XLI, 2 ss: "Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus [...]".<sup>9</sup> La metáfora teológica de Dios no se queda sólo prendida en las generalidades, sino que también puede llegar, mediante ampliaciones conceptuales, a expresar otros detalles sobre la esencia divina. Por ejemplo Santo Tomás de Aquino en su *Summa Teológica* nos habla de Dios como "fons totius bonitatis" (I, 2, 5, 4) o también como "fons et principium totius esse et veritatis" (I, 12, 8 ad 4). Pero con la metáfora de la fuente se evocan como concepciones platónico-cristianas no sólo los conceptos teológicos de Dios como principio de la verdad y de la bondad y, finalmente, de todo el ser. También el tema de la redención por la gracia, el tema fundamental del Cristianismo, puede ser evocado con una metáfora de la fuente. San Buenaventura, por ejemplo, presenta a Jesucristo y su función como "uberrimus quoque fons gratiarum omnium".<sup>10</sup> La metáfora de la fuente asocia también la idea de Jesucristo como fuente de la gracia. Naturalmente estaría totalmente fuera de lugar el que aquí nos preguntáramos, a la manera positivista, si el jesuita Gracián conocía los escritos del dominico Tomás de Aquino o del franciscano Buenaventura. Dejando de lado el que los textos teológicos mencionados no son otra cosa que tópicos teológicos y que, por lo tanto, nos eximen de cualquier investigación positivista, nosotros tenemos que entenderlos en nuestro contexto como señales intertextuales que nos dirigen a otros textos. Sólo en este contexto aparecen de modo manifiesto las particularidades ideológicas de la fuente de Gracián. El contenido religioso y teológico tradicional de la metáfora de la fuente no puede ser lo suficientemente valorado, como resulta de los textos teológicos anteriormente citados. Cuando Gracián connota esta metáfora, tradicionalmente reservada para la divinidad, con el Engaño, "el príncipe universal de todos", el hijo de la Mentira, que a su vez es presentada como "autora de toda maldad, fuente de todo vicio, madre del pecado", entonces vuelve al revés el contenido religioso y teológico tradicional de la metáfora. La fons Dei se convierte en la fuente del Engaño, la *fons et principium veritatis* en "autora

9 Bonaventura, *Opera omnia*, edición Quaracchi, vol. 9, p. 696.

10 Loc.cit., vol. 8, p. 85.

de toda maldad" y en la Mentira y la fons totius bonitatis en "la fuente de todo vicio". En una palabra el *Summum Bonum* se vuelve en su contrario, el *Summum Malum*. O expresado de otro modo, cuando Gracián vuelve del revés las connotaciones tradicionales de la metáfora de la fuente, nos está presentando junto con su mundo al revés, implícitamente, también una teología al revés. Esta teología al revés se ordena a su vez, en la idea del desorden universal, "del desorden capital", que utilizando la terminología escolástica, es resultado de la perversión del amor intellectualis, del que el ser humano puede disponer libremente según su libre albedrío. Gracián, en este contexto, nos dice en la *Crisi* I, VI (p. 92) que el ser humano como "persona de razón" hace a ésta "esclava del apetito bestial. Deste principio se originan todas las demás monstruosidades, todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital".

Complementaria a la metáfora de la fuente es la de la sed. También el grupo de metáforas a la que ésta pertenece tiene un origen bíblico y teológico. Baste citar la muy conocida escena de la fuente entre Jesucristo y la Samaritana y sobre todo la comparación que hace Cristo entre el agua de la fuente, que siempre deja sediento y el agua que él mismo da y que sacia toda sed: "Omnis qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum; sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam" (*San Juan* 4, 13-14).

Si entendemos este agua de Cristo que sacia toda sed como en el *Ecclesiasticus* (15, 3) donde se habla de "aqua sapientiae salutaris" y si entendemos también la sed que despierta el agua de Cristo, a su vez, como apetito natural de saber y sabiduría, lo que Aristóteles y sus comentadores han subrayado siempre, entonces aparece otra puesta del revés del orden universal. La "gran fuente de la gran sed" nos presenta del revés no sólo el apetito natural de lo divino en general, sino también el apetito natural de saber. La afirmación de Aristóteles al comienzo de la *Metafísica* que Dante Alighieri también hizo propia al comienzo de su *Convivio* "tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere", no sólo ha perdido su validez sino que se ha convertido en su contrario, pues los seres humanos buscan el ser engañados. La fuente de los Engaños nos muestra pues, al mismo tiempo, una teología y una metafísica del revés.

Esta escena de la fuente nos presenta, sin agotar todos sus otros posibles significados, también una vuelta del revés de la liturgia de la

misa, en particular del importante momento del reparto de la comunión a los fieles. En "cálices de oro", no el ministro de Dios sino una "tabernera de Babilonia" – la connotación con la gran ramera de Babilonia, del *Apocalipsis* es más que evidente "ministraba" el agua a los sedientos. Lo que en la fuente de los Engaños se celebra, según la construcción poetológica e ideológica del texto, no es, a fin de cuentas y formulado como 'concepto', otra cosa que una misa negra.

Versión española: Agustín Valcárcel





## EL ARTE DE LA PROSA EN *EL DISCRETO*

Dieter Janik

El título que he elegido para mi ponencia es, intencionalmente, ambiguo. Se lo puede interpretar desde una perspectiva moderna y actual o darle un sentido histórico de acuerdo con los criterios literarios de la época de Gracián. En el primer caso, *arte de la prosa* significa el carácter artístico y creador de los textos de *El Discreto*, el virtuosismo de Gracián como prosista. La segunda interpretación de la fórmula *arte de la prosa* parte de la noción de arte tal como aparece en numerosísimos tratados sobre poética y retórica del Siglo de Oro y tal como está presente en el *Arte de ingenio* del propio Gracián, entendida como técnica intelectual. Me parece que los *dos* enfoques son posibles y válidos; tanto el uno cuanto el otro permiten calibrar mejor el trabajo literario realizado por Gracián en los 25 apartados de *El Discreto*. Sin embargo, el término *arte de prosa*, en su segunda acepción, suscita una duda en lo que toca a su conveniencia, ya que no pertenece al vocabulario de los tratadistas del Siglo de Oro. Aun cuando parece mediar muy poca distancia de un *arte retórica* o *arte oratoria* a un *arte de la prosa*, la verdad histórica obliga a reconocer que esta fórmula no fue empleada por Gracián. Tal como está, contiene un elemento de modernidad que, en mi intención, debe subrayar la posición excepcional de Gracián entre los escritores de mediados del siglo XVII. El aspecto inhabitual de la fórmula *arte de la prosa* reside en el hecho de que la noción de *prosa* no tuvo en el Siglo de Oro la extensión semántica y la difusión de nuestros días. Con su aplicación a los textos de *El Discreto* quisiera señalar la proximidad de Gracián a una concepción de la prosa como modalidad literaria autónoma que abre un vasto abanico de posibilidades en distintos géneros y subgéneros. El objetivo de mi análisis de *El Discreto* consiste precisamente en examinar hasta qué punto es posible afirmar que *El Discreto* constituye implícitamente un *arte de la prosa*.

A manera de introducción quisiera recordar primero la evolución que el término de *prosa* ha tenido en algunas poéticas y retóricas del Siglo de Oro. Cuando aparece en los tratados tempranos del Renacimiento español, p.ej. en el *Prohemio* del Marqués de Santillana, constituye un elemento de la oposición binaria clásica *metro/prosa*. El papel secundario de los escritos en prosa se explica por la identificación de la *poesía* con el metro y el verso. La dignidad de la poesía a su vez deriva del carácter poético de los primeros libros del Antiguo Testamento y, según los tratadistas humanistas influidos por los filósofos griegos, de la concepción del "divino furor" que inspira exclusivamente a los poetas.<sup>1</sup>

Con Alonso López Pinciano pasamos a otro nivel de argumentación. En la *Epístola tercera de la esencia y causas de la poética* surge un debate sobre la diferencia esencial entre textos escritos en verso y en prosa. A la pregunta del Pinciano contesta Hugo, citando a Aristóteles:

[...] no la prosa y el metro diferencian a la historia de la Poética, sino porque ésta imita y aquélla no; porque si la obra de Heródoto se pusiese en metro, y la de Homero en prosa, no por eso dejaría de ser éste poeta y aquél histórico.<sup>2</sup>

Interesante es la consecuencia que Fadrique, otro de los personajes que intervienen en el diálogo, saca de este argumento:

[...] en suma, el metro no es necesario a la Poética, como está probado.<sup>3</sup>

En vez de utilizar el término *prosa* en este contexto, el otro miembro de la oposición es llamado sencillamente *lenguaje* – *lenguaje* o *metro*. Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas* de 1617, atribuye a la prosa fundamentalmente las mismas características que parecían distinguir exclusivamente a el poesía:

1 Véase la antología de A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona 1986, pp. 76-77.

2 Ibid., p. 171. – El debate sobre la relación entre poesía, prosa y prosa poética iniciado por algunos teóricos italianos del siglo XVI y continuado por los críticos españoles desde fines del siglo es perfectamente resumido en el artículo de Aurora Egido, "Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro", en *Edad de Oro*, 3 (1984): 67-95 (con abundante bibliografía).

3 A. Porqueras Mayo, op. cit., p. 172.

[...] Bien es verdad que la prosa tiene también tiempo y armonía; pero porque no la tiene bajo el rigor de ley establecida y medida cierta, no se repara en ello.<sup>4</sup>

De ahí hay sólo un paso hasta Cristóbal Suárez de Figueroa, cuyo diálogo *El pasajero* (asimismo fechado en 1617) se abre con una opinión heterodoxa:

Cánsame sumamente el uso de las rimas y aquella violenta necesidad del consonante, tan apetecido del vulgo. La prosa, cuando se habla o escribe como se debe, mantiene indecible decoro y gravedad, siendo su artificio mucho más ingenioso que el del verso.<sup>5</sup>

Además de la condena de las exigencias formales de la poesía, se encuentra aquí un rechazo de las cláusulas rítmicas de la retórica que restringen la naturalidad del decir.

Aun cuando la discusión del *Pasajero* lleva en última instancia a una nueva defensa de la poesía en verso y de sus varios géneros, cabe destacar en la cita anterior el uso del sustantivo *la prosa* para significar textos *sui generis*. Como se puede ver, hemos recorrido un largo trecho desde la simple oposición metro/prosa.

Gracián no ha hecho gran uso del término *prosa*. Para él lo que figura en primer plano es "lo ingenioso del pensar" que, sin embargo, debe unirse a "lo bizarro del decir". Esta cita pertenece al Discurso LXII de *Agudeza y arte de ingenio*, titulado *Ideas de hablar bien*. El título señala la bi-dimensionalidad del *Segundo tratado*, llamado "de la agudeza compuesta", que también se puede leer como un *arte de la prosa*.

El hecho de que el tratado *Agudeza y arte de ingenio* se centre en el análisis de operaciones intelectuales que preceden a la formulación estilística, permite constatar la distancia que Gracián estableció con su obra frente a las poéticas y retóricas tradicionales. Si bien Gracián en el prefacio *Al lector* reconoce una cierta deuda para con la Retórica, al mismo tiempo es consciente de que su empresa va mucho más lejos que la "elocutio" tradicional. Gracián pospone decididamente la "elocutio" a la "agudeza", y de sus "conceptos" pasa a la construcción del texto. Tal vez, se deba al gran número de citas y ejemplos entresacados de textos poéticos que Gracián adujo para ilustrar sus distinciones sutiles, el que sus referencias a autores que

4 Ibid., p. 394.

5 Ibid., p. 384.

habían sobresalido en el cultivo de la prosa, no fueron atendidas debidamente por los investigadores de su obra.

El campo de la prosa literaria, en términos de Gracián, coincide con lo que él llama "la agudeza compuesta fingida" que, en lo formal, prescinde de las estructuras métricas.

No es de esencia de la agudeza fingida el metro y composición poética, sino ornato que la prosa suele suplir con su aliñada cultura. No está la eminencia en la cantidad de sílabas, ni en la cadencia dellas, que eso es muy material, no pasa del oído; sí, en la sutileza del pensar, en la elegancia del decir, en el artificio del discurrir, en la profundidad del declarar. Nada debe a la más numerosa composición la preciosa *Metamorfosi* de Apuleyo, de quien dura aún la disputa, que *adhuc sub iudice lis est*, de si es prosa o si es verso.<sup>6</sup>

Entre los géneros que entran en la vasta categoría de "agudeza compuesta fingida", Gracián enumera los siguientes:

alegorías	emblemas
apólogos	jeroglíficos
cuentos	empresas
novelas	diálogos

En el caso de Don Juan Manuel, autor del *Conde Lucanor*, Gracián alaba el entretejimiento de:

historias  
cuentos  
ejemplos  
chistes y  
fábulas

Pero con ello no se agota la lista de las formas textuales que Gracián propone para dar cuerpo a una traza de ingenio. Se deben agregar las siguientes formas que en cada caso corresponden a una unidad textual de corta o larga extensión:

6 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid (Clásicos Castalia) 1969, t. II, p. 198.

apogemas	adagios
sentencias	refranes
símiles	paradojas
motes	problemas
parábolas	enigmas

No estoy seguro de haber inventariado todas las formas mencionadas por Gracián, que tienen en común el pedir normalmente la plasmación en prosa. Gracián no ha definido su rango en cuanto a género o subgénero, ni tampoco si se trata de unidades textuales independientes o subordinadas a otra unidad superior. Quedan por definir las relaciones jerárquicas y la combinatoria posible de tantas unidades de expresión. En cada forma cabe un pensamiento o una idea ingeniosa cuya expresión literaria puede condensarse en una frase o ampliarse hasta adquirir las dimensiones de una historia circunstanciada. El ámbito en el cual se mueven todas estas formas está delimitado por el objetivo fundamental perseguido por Gracián a través de su literatura, a saber: pintar una imagen completa del hombre desde la perspectiva de una acabada filosofía moral. En el fondo, para Gracián no existe otra justificación para escribir.

*El Discreto*, por su fecha de publicación, ocupa un lugar intermedio entre la primera versión de *Agudeza y arte de ingenio* y su edición definitiva de 1648. Existen además muchos lazos entre *El Discreto* y *El Criticón*, algunos evidentes, otros más sutiles. Es bien sabido que el capítulo XXV, último del *Discreto*, contiene *in nuce* el designio temático y el plan narrativo del *Criticón*. Al mismo tiempo representa algo así como la conclusión de las muchas facetas del discreto que Gracián había desarrollado en los capítulos anteriores. La relación del *Discreto* con *Agudeza y arte de ingenio* deberá buscarse más bien en el plano formal. El libro sobre el discreto constituye una primera aplicación a una figura moral de carácter ejemplar de las ideas expuestas en la segunda parte de *Agudeza y arte de ingenio*.

La división del libro en capítulos y su doble inscripción – la definición de un tema y una indicación genérica – parecen obedecer a un programa cuidadosamente meditado. Sobre todo, la atribución de cada texto a un género ha suscitado la curiosidad de los investigadores. Sin embargo, la diversidad de las categorías no ha permitido integrarlas en un sistema coherente y definir su intención global. Es aún menos posible el relacionar estas formas con una teoría

de los géneros en prosa, ya que tal teoría no ha existido en la época de Gracián.

Según Karl Alfred Blüher esta diversidad refleja el creciente rechazo de la filosofía sistemática de tipo escolástico.<sup>7</sup> Sebastian Neumeister, por su lado, ha propuesto como marco de referencia común su función pragmática, a saber, la estructura abierta o implícitamente dialogada que alude a la situación comunicativa cortesana.<sup>8</sup> No descarto tales interpretaciones aunque, personalmente, voy a buscar la explicación más bien en la tentativa de Gracián de desarrollar un *arte de la prosa*. Para entender mejor la estructura formal del *Discreto*, que revela un afán sistemático sin realizarlo plenamente, quisiera llamar la atención sobre varios pasajes del *Discreto* en los que Gracián aclara la función y acción concreta del arte.

Primero voy a citar el comienzo del capítulo II titulado *Del Señorío en el decir y en el hacer – Discurso académico*:

Es la humana naturaleza, aquella que fingió Hesíodo, Pandora. No la dio Palas la sabiduría, ni Venus la hermosura; tampoco Mercurio, la elocuencia, y menos Marte, el valor; *pero sí el arte*, con la cuidadosa industria, cada día la van adelantando con una y con otra perfección. No la coronó Júpiter con aquel majestuoso señorío en el hacer y en el decir, que admiramos en algunos; dióselo la autoridad conseguido con el crédito, y el *magisterio alcanzado con el ejercicio*. (Lo cursivo es de D.J.)<sup>9</sup>

La facultad del hombre que se expresa en el arte como voluntad cultural, es la que amplía la gama de sus realizaciones en los distintos dominios. Gracián vuelve a la misma idea en el capítulo VII, donde afirma lo siguiente:

Hizo la naturaleza al hombre un compendio de todo lo natural; haga lo mismo el arte de todo lo moral (OC: 95).

Estas consideraciones desembocan, por un lado, en el reconocimiento de la *pluralidad de perfecciones* como ideal de la personalidad

7 Karl Alfred Blüher, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, Bern und München 1969, p. 397.

8 Sebastian Neumeister, "Höfische Pragmatik. Zu Baltasar Graciáns Ideal des 'Discreto'", en A. Buck, G. Kaufmann e.a. (eds.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg 1981, pp. 54-58 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 9).

9 Gracián, *Obras completas*. Estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960, p. 81. [en adelante OC: p.].

desarrollada, y por otro, en la alabanza de la *variedad* como criterio estético, tanto en lo que se refiere al *ser* como al *actuar* del hombre. En la medida en que el arte obra sobre un fondo natural, toda actividad espontánea puede transformarse en arte, en estrategia consciente a base de un repertorio de posibilidades. Según Gracián, la conversación es un campo privilegiado donde se combina un don natural con el saber metódicamente adquirido. Con tal sentido usa la expresión *arte de conversar*: También la llama *ciencia usual*, que se podría traducir con *Gebrauchswissenschaft* o *angewandte Wissenschaft*.

En el capítulo V dice lo siguiente:

Más sirvió a veces esta ciencia usual, más honró este arte de conversar, que todas juntas las liberales. Es arte de ventura, que si la da el cielo, poco de aquéllas basta, digo para lo provechoso, que no para lo adecuado. No excluye las demás graves ciencias, antes las supone por base de su realce; así como la cortesía asienta muy bien sobre el tener, así esta parte de discreción sobre alguna otra grande eminencia, cae como esmalte. Lo que dice es que ella es la *hermosura formal* de todas, realce del mismo saber, ostentación del alma [...] (OC: 91).

El refinamiento del arte de conversar se trasluce en las sutiles distinciones que Gracián establece en el dominio de los *buenos dichos*. Aquí se encuentran "las sentencias de los prudentes, las malicias de los críticos, los chistes de los áulicos, las sales de Alenquer, los picantes de Toledo, las donosidades del Zapata y aún las galanterías del Gran Capitán [...]".

El pensamiento de Gracián sobre el arte se resume en una frase que tiene la concisión de una definición y la estructura equilibrada de una sentencia. Lo que dice del *hábito señorial* puede aplicarse a muchas otras facultades y capacidades del hombre:

Comienza por la naturaleza y acaba de perficionarse con el arte (OC: II, 82).

Siguiendo la lógica interna de la argumentación de Gracián, me parece consecuente adoptar sus propios criterios en el análisis de la composición del *Discreto*. El registro de los muy variados términos genéricos que encabezan cada uno de los capítulos del libro, llevan a una primera constatación: los mismos no proceden de una tradición homogénea, sino constituyen una serie indiscriminada de tipos de discursos. Los términos que parecen remitir a géneros literarios conocidos son pocos – *Sátira*, *Apólogo*, *Fábula* –; los textos mismos

no permiten establecer una filiación clara con ningún modelo clásico. En el caso de la sátira – Capítulos IX, XI y XX – el género designa la *postura en contra* que adopta el sujeto enunciador, p.ej. *No ser malilla*. Domina en los tres casos una perspectiva impersonal expresada por la tercera persona del pronombre personal. Los pocos rasgos que recuerdan la sátira como género literario tradicional, son más bien de índole estilística. Gracián usa imágenes depreciativas que no se encuentran en otros textos. Ataca a algunos diciendo:

Quieren algunos ser siempre los gallos de la publicidad, y cantan tanto que enfadan.  
(OC: XI, 104)

o, en otro pasaje, donde critica la hazáñería, los llama:

Camaleones del aplauso, dando a todos hartazgos de risa. (OC: XX, 131)

De entre las formas de *agudeza compuesta* enumeradas en el *Agudeza y arte de ingenio* aparecen varias:

apólogo	emblema
alegoría	problema
diálogo	
fábula	

A ellas se agregan otras mencionadas en la parte primera de *Agudeza y arte de ingenio* – *panegiri* y *crisis* –; la *panegiri* (cap. XXIV) se destaca por su tratamiento alegórico, mientras que la *crisis* está construida en forma de un diálogo implícito cuya señal más evidente es la fórmula: "Diránme que todo es desigualdades este mundo, [...]" (OC: VI, 94). Mientras que hay algunas formas que aparentan proceder de la tradición retórica – *elogio*, *encomio*, *invektiva* –, hay otras que constituyen la versión literarizada de tipos de textos pragmáticos:

- la carta (hay 3)
- el memorial
- la apología
- el razonamiento académico
- el discurso académico



Y aún queda por lo menos una forma sin clasificar: la llamada *ficción heroica* (XVIII).

Sin embargo, la precisión de las designaciones genéricas revela poco sobre el tratamiento discursivo y estilístico interno de cada capítulo. Al respecto, puede observarse una técnica muy variada, de tal manera que las características genéricas se repiten a veces dentro de otros capítulos como estructuras subordinadas.

¿Cuál es, pues, el sentido de la definición genérica explícita de cada uno de los capítulos? En mi opinión, la razón profunda debe buscarse en el principio de variedad aplicado a la situación comunicativa de los tipos discursivos. Desde este punto de vista se trata de un vasto abanico de actos de habla literarizados que, – como Sebastian Neumeister ya ha notado – guardan, sin embargo, su estructura y su poder comunicativos, es decir, una cierta fuerza ilocutoria.

En el conjunto de los capítulos hay algo así como un juego con las variables del discurso en cuanto estructura comunicativa. Los dos polos son el discurso en primera persona y el discurso en tercera persona. Ejemplo del primer caso es el capítulo IV *De la Galantería. Memorial a la Discreción*. El sujeto enunciator es la Galantería que diseña un autorretrato en el cual ostenta a la vez su rango moral y su importancia histórica:

Así que mi esfera es la generosidad, blasón de grandes corazones y grande asunto mío: hablar bien del enemigo y aun obrar mejor; máxima de la divina fe, que apoya tan cristiana galantería (OC: 97).

Desde otra perspectiva sería posible caracterizar la Galantería como personificación o figura alegórica, pero este rasgo no le interesó al autor a la hora de poner la indicación genérica. El mensaje corre a cargo de una persona interpuesta, tras la cual se esconde el propio Gracián. Evidentemente, dentro del discurso alegórico pueden aparecer también observaciones formuladas en tercera persona, aun cuando el sujeto enunciator sigue siendo la Galantería. El pasaje siguiente servirá de ejemplo:

Fue siempre grande sutileza hacer gala de los desaires y convertir en realces de la industria los que ya fueron desfavores de la naturaleza y de la suerte (OC: 88).

Vistas aisladamente estas frases, que inconfundiblemente llevan el sello graciano, podrían pertenecer a muchos otros capítulos; de

hecho, el pensamiento de Gracián y su visión del hombre son de tal coherencia y uniformidad, que podrían producir cansancio y aburrimiento si no interviniera el estilista refinado, variando constantemente las modalidades expresivas.

En el caso del capítulo III titulado *Hombre de espera. Alegoría* nos encontramos con una narración alegórica en tercera persona de estructura muy cerrada, sin intervención del narrador. Sin embargo, en el mismo relato el narrador obra una transición muy fina entre el plano alegórico propiamente tal y el plano histórico, introduciendo dos personajes históricos: Fernando el Católico y Carlos V.

Mientras que las situaciones dialogadas en los capítulos VIII y XVII tienen un carácter abiertamente dramático por la alternancia rápida de las voces, existen a su lado otras formas dialogísticas en las cuales las relaciones entre el emisor y el destinatario son más complejas.

Quisiera mencionar brevemente tres casos muy específicos que corresponden a los capítulos V, XVIII y XIX.

En el capítulo V, *Hombre de plausibles noticias. Razonamiento académico*, el discurso tiene un carácter expositivo y laudativo a la vez. Solamente al final, el orador se dirige a los miembros imaginarios de la Academia ante la cual habla, incluyéndose a sí mismo en el cuerpo de los académicos:

Cuando encuentres con algún valiente genio déstos, que entre millares será alguno, aunque lo busques con la antorcha al mediodía, logra la ocasión, disfruta las sazoadas delicias de la erudición, que si con hambre solicitamos los libros ingeniosos y discretos, con fruición se han de lograr los mismos oráculos de lo discreto, de lo juicioso, sazonado y entendido (OC: 92).

Basta la introducción de estos pocos elementos comunicativos para dar al discurso otro cariz, para afirmar su oralidad. Mientras que en el capítulo mencionado el sujeto enunciador está definido por su calidad de académico, en el capítulo XVIII, *De la cultura y aliño. Ficción heroica*, la situación comunicativa solamente se aclara en el último párrafo del texto que se abre con una apóstrofe solemne:

Fue tu padre el Artificio, Quirón de la naturaleza; naciste de su cuidado, para ser perfección te todo [...] (OC: 123).

Continúa el discurso en segunda persona sin que se aclare el destinatario.

El enigma se resuelve, en fin, por la intervención de otra voz que revela la identidad de quien hizo un discurso tan pulido:

"Esta es, ioh, cultísimo realce del varón discreto!, tu esplendorizada prosapia: ¿Qué mucho que seas tan válido entre personas, que si no las supones, tú las haces?" Desta suerte la tres Gracias informaban al Aliño, asegurando que todo lo dicho lo habían copiado del culto, bizarro, galante, cortesano, lucido, plático, erudito, y sobre todo discreto, el excelentísimo señor Don Duarte Fernández Alvarez de Toledo, conde de Oropesa.

Mientras que en este caso la situación comunicativa es mera invención literaria, un truco imaginativo, en el capítulo XIX tanto el emisor cuanto el destinatario del discurso reciben una identidad concreta y real. Por la explicación que se da al final del texto, el lector se entera de que el discurso estaba dirigido al propio autor del libro: el autor como destinatario.

Creo que los ejemplos aducidos son suficientes para definir el método de Gracián en *El Discreto*. Guiado por el criterio de la variedad, ha inventado una amplia serie de situaciones comunicativas distintas que están modificadas a su vez por el estado ontológico de los interlocutores y por la clave hermenéutica aplicada a la expresión del mensaje.<sup>10</sup> Frente a esta técnica literaria, que concierne en primer lugar a la macroestructura textual, la relación entre la materia y el estilo pasa a un plano secundario, aunque en *Agudeza y arte de ingenio* Gracián había exigido el engaste adecuado para todo pensamiento. La sintaxis y los niveles estilísticos en el vocabulario cambian poco de un género a otro. Los ejemplos ya aducidos para la sátira constituyen raras excepciones.

La fortuna literaria del *Discreto* ha sido modesta en comparación con la del *Oráculo manual* y del *Criticón*. Parece una obra transitoria a la cual se ha negado a veces una concepción homogénea y madurada. Sin lugar a dudas, la división del discurso sobre el *Discreto* en tantos capítulos y su adscripción a géneros muy diversos suscita la impresión de una variedad algo artificial y hasta pedante. ¿De dónde le habrá venido a Gracián la idea de enhilar textos, de hechura cada vez distinta, para tratar un tema único? Al respecto, habrá que recordar que la *variedad*, antes de pasar a ser una categoría estética, había sido

10 Con respecto a la noción de "variedad" en el pensamiento y en la obra de Gracián, véase Aurora Egido, "La varietà nell' *Agudeza* di Baltasar Gracián", en *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo 1987a, pp. 25-39.

un método didáctico en la enseñanza retórica. La *variatio*, en cuanto tratamiento de subgéneros textuales, pertenecía a los ejercicios previos a la composición de oraciones completas. Quisiera señalar al respecto las *Institutiones Rhetoricae* de Pedro Juan Núñez (de 1585) que contienen la enumeración de 14 subgéneros, todos destinados a reforzar el peso de la oración en alguna de sus partes.<sup>11</sup> Entre estas clases de textos se mencionan

la fábula	el vituperio
la narracioncilla	la comparación
la sentencia	la etopeya
el lugar común	la descripción
la alabanza	la tesis

Se constata una serie de coincidencias entre estas formas y los géneros que aparecen en *El Discreto*. Con ello no quiero postular una dependencia directa, pero sí la vigencia y pervivencia en Gracián de cierta formación retórica que, personalmente, ha superado en dos direcciones: por un lado, por la estética de la agudeza basada en el ingenio, y por otro, por la literarización autónoma de cuantas formas textuales le ofrecía la tradición retórico-literaria para su objetivo filosófico-moral.

La tentativa de Gracián, con todo lo que tenía de experimental, no fue repetida por otros escritores. El propio Gracián en el *Criticón* logró fundir todas estas formas genéricas en una estructura englobante, lo que no impide reconocer que en el *Discreto* ha presentado un anticipo artístico que implícitamente es todo un arte de la prosa.

En un párrafo de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián ha dado una descripción de la *agudeza compuesta* que puede leerse igualmente como una definición de la prosa por excelencia:

La agudeza compuesta consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso. Cada piedra de las preciosas, tomadas de por sí, pudiera oponerse a estrella, pero muchas juntas en un joyel, parece que pueden emular el firmamento; composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquitecturas, sino de asuntos y de conceptos.<sup>12</sup>

11 Véase José Rico Verdu, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1973, pp. 160 ss.

12 Gracián, *Agudeza*, ed. cit., t. I, p. 63.

## ARQUITEXTURA Y ARQUITECTURA DEL *CRITICON*.

Estética y ética de la escritura graciana

Benito Pelegrín

### I. DE LA AGUDEZA AL *CRITICON*

Entre las obras austeras y ásperas de Gracián, destaca *Agudeza y Arte de Ingenio* por su risueña y acogedora tolerancia crítica que tanto despistó a los críticos por sus latos y al parecer caprichosos criterios selectivos; en efecto, como para perturbar malignamente a los futuros teóricos del *culteranismo* y del *conceptismo*, el maestro del *concepto*, funde y confunde autores de ambas tendencias, para confusión de los estudiosos abanderados bajo esos rótulos cómodos. En esa obra, Góngora se compagina y reconcilia con Lope y Quevedo y otros genios menores o ingenios pormenores, para venideras indignación o irrisión de investigadores, de que aun tengo testimonios recientes.

Pero si es notable la tolerante simpatía del jesuita para con tan diversos autores en formas y tamaños, es también de advertir que ninguno de ellos parece cumplimentar totalmente sus deseos. Con ser los poetas predilectos y más citados de Gracián, no por eso Marcial y Góngora dejan de quedar circunscritos en categorías muy precisas de agudezas, la sátirica para el latino y, a pesar de que nuestro crítico convenga de que el cordobés destaca en cualquier tipo de conceptos, le ofrece la palma en las hipérboles; en cuanto a lo que se considera hoy como su alta poesía, sólo la cita de paso, para censurarlo rotundamente después en *El Criticón*. En Garcilaso, de Camoens, aprecia sobre todo la dulzura. A Quevedo, le reprocha significativamente unas agudezas más unas que únicas, más uniformes que excepcionales. Y ahí me parece estar la clave: a lo largo de los 63 discursos de su tratado que distinguen un impresionante caudal de agudezas entre su número tan infinito como el de las estrellas según asegura, late informulada como una añoranza: ninguno de los autores por él escogidos como ejemplos de sus análisis consigue cumplimentar su deseo inconfesado de un *Autor total* que, en sí solo, representase la

figura multifacética de la agudeza, las faces, las fases, las caras y figuras proteiformes, los visos sin vicios de un Ingenio perpetuamente cambiante y tornasolado.

Ese Autor ideal, no lo encuentra. Pero todos esos rasgos dispares que ha ido rastreando y juntando en tal y cual, como en un rompecabezas caótico, en una taracea sin marco aún, fragmentos dispersos de una imagen perdida en un espejo roto, imbricados, engastados, reconstruidos, forman y dibujan como el retrato mítico, la imago fastasmática y fuera de alcance para sí; para leer el libro anhelado que no existía. Entonces, yo diría que el libro total vanamente buscado por el crítico de la *Agudeza*, lo tendrá que escribir Gracián: *El Crítico* es el deseo secreto por fin cumplido del teórico de la *Agudeza*.

Aquí, la teoría no es justificación a posteriori de una práctica: al contrario, la novela de Gracián de 1651 es un experimento estricto de sus teorías, una aplicación perfecta y exhaustiva de los mecanismos literarios de la agudeza que analizara en su ensayo de 1642 ensanchado en 1648.

De modo que no hay ningún tipo de agudeza repertoriado y estudiado en *Agudeza* y *Arte de Ingenio* que no venga utilizado en *El Crítico*, llegando incluso Gracián a verdaderos injertos de su tratado, tales cuales o "acomodados" según la técnica descrita por él *De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad* (*Agudeza*, D.XXXIV).

Así que, si en *Agudeza* y *Arte de Ingenio* se suprimieran todos los ejemplos sacados de varios autores, se podrían suplir fácilmente con ejemplos sacados del *Crítico* del propio Gracián. El ingenioso y mítico Autor total con que sueña Gracián es, pues, él mismo:

"Pudiera haber dado a este volumen la forma de alguna alegoría", confiesa el jesuita en su nota '*Al lector*' de la *Agudeza*. Para mí, no es nada exagerado pensar que, en cierto modo, *El Crítico* es una alegoría estilística de *Agudeza* y *Arte de Ingenio*.

Poner en lugar de los ejemplos primitivos de la *Agudeza* otros sacados del *Crítico* equivaldría a reescribir el tratado. Sería largo pero no imposible, y poner en notas ejemplos gracianos resultaría al menos una verdadera e íntima edición crítica de *Agudeza* y *Arte de Ingenio* que tendría así la ventaja de venir comentada e ilustrada por el mismo autor, teórico y práctico mayor y mejor del estilo que preconiza. A falta de eso por ahora, y en el debido plazo que se nos concede, permítaseme recordar aquí lo que entiendo que es el concepto

graciano y cuáles son, para mí, las dos vertientes ineludibles de su *Agudeza y Arte de Ingenio*, lo que llamé la "arquitextura y arquitectura" del texto graciano.

## II. ESTÉTICA Y ÉTICA DEL CONCEPTO

### 1. *Estética: de la flor de retórica al fruto del concepto; "la figura argumentada"*

Es conocido el desprecio de Gracián por la retórica y su afán de superarla por lo que llama la "agudeza", concretada en la forma lingüística del "concepto". Ya mostré<sup>1</sup> que, finalmente, lo que el jesuita desechaba en la retórica, era su reducción a la mera tropología, a la simple *Elocutio*, es decir a la ornamentación del texto por las vanas "flores de retórica" que sólo son aceptables para él si son seguidas de los jugosos "frutos" del concepto.

Analizando los mecanismos de los conceptos propuestos por el autor de la *Agudeza*, observé que la simple flor retórica pasaba a fruto de la agudeza merced al complemento obligatorio de un *fundamento* o *contingencia* que equivalen a una argumentación, explícita o no, que sirve de justificación a la figura, de testimonio de su veracidad íntima; el concepto graciano, lo que llamo *figura argumentada*, es lo que da a la ligera figura retórica su peso acreditivo, una libertad muy jesuítica pero medida proporcionalmente a su "responsabilidad". La figura retórica se hace legítima por todo un fondo y trasfondo oculto en la sombra de su brillantez; detrás de la máscara deslumbrante, detrás de la careta existe la cara, y bajo el personaje, la persona que debe *dar razón de sí* claramente; bajo la oscuridad momentánea del enigma,

1 En Benito Pelegrín, introducción a *Art et Figures de l'Esprit* de B. Gracián, Paris 1983, Editions du Seuil, 1.6, p. 16 y 3.17, p. 39. También en mi *Ethique et esthétique du baroque* (L'Espace jésuitique de B. Gracián), Arles 1985, Editions Actes Sud, III, 2, pp. 156 ss.

Nótese lo que dice: "No cualquier semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquéllas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Estas, dicen, son objeto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza" (*Agudeza*, Discurso X, desde ahora abreviado en A., D.; lo cursivo es mío).

yace el desempeño, las *salida, solución, satisfacción, es decir la luz perenne del desciframiento final tras la tensión del misterio primero*: "Quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita" (A., D. VI), dice nuestro maestro en teología.

## 2. *Ética del concepto: metáfora de los misterios sacros*

Pero, como lo vemos en *El Crítico*, *La Verdad de parto* (III, III) nos espera siempre aunque la huyamos, seguida de *El Mundo descifrado* (III, IV).

Al fin y al cabo, el concepto en Gracián es una paradójica "inmaculada concepción" en la medida en que el misterio sagrado de la encarnación ingeniosa en que se funda, del Verbo "preñado", encarnado, puede siempre *dar razón* de sí, siempre tiene una *explicación*. Vivimos en una religión fundada en misterios, una religión de la Revelación, del Libro: la escritura graciana, imagen de la divinidad oculta, del cielo nocturno, realista en este sentido, hace alternar las sombras con las luces. El estilo arcano es el único que pueda representar un mundo y universo a oscuras.

Pero oscuro no significa absurdo, hermético no quiere decir hueco; vivimos entre tinieblas por nuestra imperfección pero los misterios se hacen solubles gracias al rayo de luz del ingenio, que es literalmente una gracia divina, una chispa o llama diminuta como la del Espíritu Santo, una iluminación providencial, para encaminarnos hacia la luz total de la significación celeste. Por eso, lo mismo que hay una ciencia de Dios para guiarnos, la teología, hay una ciencia posible del ingenio, una lógica del concepto a pesar de lo gratuito de su apariencia.

## 3. *Lógica íntima del concepto*

Basta con abrir al azar la *Agudeza* para percatarse de la insistencia con que Gracián usa de otros términos tan significativos como éstos que expresan ese su afán explicativo: "tomar pie, fundar, fundar la paridad, razonar, argüir, inferir, sacar la consecuencia, desempeñar, explicar, declarar, satisfacer, etc."<sup>2</sup> El jesuita, de manera muy cons-

2 Escribe lo siguiente: "Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solicítase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio" (A., VI).



ciente, afirma esa exigencia argumentativa pero realizada por la belleza y el consiguiente placer:

Tiene la agudeza también sus argumentos, que si en los dialécticos reina la eficacia, en los retóricos la elocuencia, en éstos la belleza (A., D. XXVI).

Añadiendo en otra parte la necesidad del *agrado*, de lo *gustoso* porque hay

tres quicios de la voluntad, sobre quienes se mueve lo honroso, lo útil y lo deleitable, a que se reduce todo el artificio retórico y toda la eficacia persuasiva" (A., D. LIII).

Notemos de paso que un concepto puede ser a la vez eficaz, elocuente y naturalmente bello y agradable, cumplimentando así todos los requisitos intelectuales, sensuales, morales y utilitarios de esa estrategia estilística que resulta ser *Agudeza*.

#### 4. *Misterio y explicación del concepto*

Volviendo a esa voluntad explicativa a que tiende la misma tensión oscura del concepto, señalemos que todas las agudezas analizadas, aunque no figuren bajo el rótulo de *Argumentos conceptuosos* (A. D. XXXVI), se reducen a imágenes, figuras, problemas, interrogaciones aclaradas, explicadas, resueltas, satisfechas; instrumentos gramaticales como *pues que*, *porque*, *por la razón que*, etc., son la bisagra entre la exposición de la figura ingeniosa oscura y su resolución en un como entimema explicativo; se da la solución tras el turbamiento de la interpelación de la cuestión, del problema:

El nombre tengo de monte,  
Y el Etna debo de ser  
PUES nunca dejo de arder.

Las flores a las personas  
Ciertos ejemplos les den ,  
QUE puede ser yermo hoy  
Lo que fue jardín ayer.

Los corales no tenían  
 los extremos que ella hace;  
 Y PORQUE de cristal fuesen,  
 Lloró Menguilla cristales.

Toda figura, pues, viene siempre argumentada<sup>3</sup> y aun más cuando se debe justificar una contradicción, como en el ejemplo siguiente en que dos metáforas opuestas, "espuela" y "freno", vienen explicadas, justificadas a continuación de manera simétrica:

Espuela de honor la pica,  
 Y freno de amor le para;  
 No salir es cobardía,  
 Ingratitud es dejalla.<sup>4</sup>

La agudeza resulta ser, entonces, una contestación a una pregunta manifiesta o implícita, un modo de turbar la seguridad que tenemos acerca de las cosas y palabras, ya que se trata de mostrar la diferencia en lo que parecía semejante y de revelar lo semejante en lo que creíamos distinto. La agudeza graciana desestabiliza, pues, nuestra fe tranquila en las evidencias. Crea, con la sorpresa, con la angustia del problema mental o moral planteado, la espera del alivio, la "solución" que se averigua, que se cumple con lo que Gracián llama, de manera significativa también: *la absolución*, pues, en estos trances en que la luz de la comprensión nos es negada, no permanecemos solos: cuando no bastare la chispa de nuestro propio ingenio para clarificar los misterios opuestos, encima de nosotros vela un guía providencial, maestro o director de consciencia jesuita, atento en desenredarnos el hilo luminoso del sentido en los laberintos del mundo. Si el concepto es también parto del ingenio, aparente, aquí vale, de manera paradójicamente inversa, la sentencia clásica de Boileau:

3 Cf. "Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza"; "Pondérase la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución"; "Cuanto más recóndita la razón del desempeño, es más bien recibida por erudita, y que arguye la gran perspicacia del ingenio" (A., D. VIII).

4 Los ejemplos son sacados, sucesivamente, de A., D. XI, XII, XXXIII, X.

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement  
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

Lo "bien concebido", (¿el concepto?) se enuncia claramente y las palabras para decirlo llegan fácilmente" con la diferencia de que el francés da la claridad como continua, de la concepción de la idea a su expresión, mientras nuestro aragonés parte de una idea clara oscurecida intencionalmente para hacer luego más estupenda y deslumbrante la luz de su explicación.

El concepto, ese Verbo *preñado* oscuramente de una significación de que va a parir, que va dar a luz para nuestra satisfacción intelectual y estética, es una carga semántica que contiene su inevitable descarga explicativa, es una concisa *intensión* que arrastra fatalmente su *extensión* amplificativa; la forma breve se define por la glosa implícita que encierra, siendo tal vez el silencio el extremo de la elocuencia: decirlo todo sin decir nada.<sup>5</sup>

De lo mínimo a lo máximo, el ideal graciano es la trabazón en el discurso de la *Agudeza incompleja* en *Agudeza compuesta*.

### III. ARQUITEXTURA Y ARQUITECTURA DEL TEXTO

#### 1. La arquitectura o el grado mínimo del concepto

Si el grado cero de la agudeza es la mera retórica,<sup>6</sup> su grado primero es el fonema, la paranomasia: una sola letra cambia, una sílaba se corta y de esa *hidra vocal* surge la nueva cabeza de otro sentido (*casto*, *cauto*, *romera*, *ramera*). Pero notemos que aun ese átomo de concepto, al borrar las fronteras entre los vocablos, no funciona por sí solo ya que necesita al menos la existencia de otro término para que, retrospectivamente, se argumente la paridad y justifique el emparejamiento entre los dos.

Del mismo modo, los equívocos (*suave* = 'su ave', *devota* = 'de bota', etc.) en que una sola palabra encierra dos significados distintos, juega sobre la binaridad semántica segunda oculta bajo la unidad fónica

5 Véase, Pelegrín, "Rhétorique du silence", en *Les formes brèves*, Etudes Hispaniques Nº 6, 1984, Université de Provence I.

6 Pelegrín, *Art et Figures de l'Esprit*, op. cit., 18, p. 19.

primera: el concepto se explica siempre de manera retrospectiva, es un freno al deseo de comprensión inmediata del lector. Y aun estos grados mínimos de una letra, sílaba o palabra, puntuales, propenden a ensancharse en la línea. El concepto es una *alotopía* en un punto del discurso que tiende a dinamizarse verticalmente en *isotopías* con apetencia de la red más estrecha y nutrida de saturación semántica.

## 2. *La arquitectura del texto o grado máximo del conceptear: música y arquitectura*

Entonces, como ya lo indiqué en otro lugar,<sup>7</sup> la organización mínima, microscópica, de la agudeza, que juega sobre el sistema de equivalencias, sobre el eje paradigmático, se proyecta sobre el eje de la combinación, sintagmático, y puede atañer dimensiones macroscópicas merced a un sistema complejo de paridades, proporciones, paralelismos, y sus contrarios, a especularidades textuales muy nutridas que pueden abarcar de repeticiones, de modificaciones fónicas o frásticas sencillas hasta complejas correspondencias y *mises en abyme* de capítulos enteros a través los tres tomos que forman *El Críticón*. El núcleo mínimo de la agudeza, lo que llamo la *arquitectura* del texto, se puede tejer hasta dimensiones virtualmente infinitas que se pueden erigir en una arquitectura textual.

Y aquí es de reparar un interesante juego graciano de metáforas equivalentes entre lo musical y lo arquitectónico para expresar lo que entiende por concepto y por su elaboración máxima.

En su presentación más general del concepto, Gracián lo define como *correspondencia* entre los objetos (A., D. II, III, IV), ilustrándolo luego con comparaciones que remiten a la música y proporción que releva de la arquitectura:

lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la *consonancia*, eso es para el entendimiento el concepto;

la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la *consonancia* (A., D. II);

Estas son las agradables proporciones e improporciones del discurso, *concordancia* y *disonancia* del concepto, fundamento y raíz de casi toda la agudeza, y a que se viene a reducir todo el artificio conceptuoso, porque, o comienza o acaba con esta *armonía* de los objetos correlatos" (A., D. V, lo cursive es mío).

7 Pelegrín, *Ethique et Esthétique* ..., op. cit., p. 152.

Utilizando otra metáfora musical empleada por el propio Gracián, podríamos también decir que el concepto es a la retórica lo que la polifonía es a la monodía; la melodía horizontal recibe el complemento de la verticalidad orquestal o de voces múltiples; al canto llano de la narración desnuda, como dice, hay que añadir el artificio del contrapunto, como lo supo hacer "Heródoto Halicarnaseo que en la historia llana afectó el artificio del concierto" (A., D. LI).

Entonces, expresar de manera deslumbrante las relaciones hasta ahí insospechadas entre dos objetos o términos cuanto más alejados posible, en la terminología muchas veces musical de Gracián, consiste en revelar sus sorprendentes semejanzas, sus vibraciones secretas, su armonía, consonante o disonante, su consonancia hasta ahí muda, la proeza virtuosa resultando del mayor número de cuerdas sensibles, el espectro mayor de notas armónicas que se pongan así en juego en la escala más amplia posible, con la mayor orquestación, pasando así de la *agudeza incomplexa*, suelta, a la *agudeza compuesta*, mucho más ambiciosa:

Auméntase en la composición la agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas no pasara de una mediocridad, por la correspondencia con la otra, llega a ser delicadeza; y no sólo no carece de variedad, sino que antes la dobla, ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones (A., D. LI).

La idea de composición, lo mismo que las repetidas nociones de proporción, simetría, se puede remitir tanto a la música como a la arquitectura, tratándose de un todo complejo elaborado:

Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. ¿Qué simetría en griega o en romana arquitectura así lisonjea la vista como el artificio primoroso suspende la inteligencia [...]? (A., D. II). [...] Hállase simetría intelectual entre los términos del pensamiento, tanto más primorosa que la material entre las columnas y acroteras cuanto va del objeto del ingenio al de un sentido (A., D. IV).

Las retóricas clásicas ya distinguían entre la *dispositio*, la técnica arquitectónica entre las partes del discurso, y la *elocutio* que atañe a las figuras de estilo. No otro hace Gracián al distinguir dos partes en su tratado, una mucho más extensa, sin título preciso pero que trata de lo que llama la *agudeza simple* o *incomplexa* y la segunda, explícitamente denominado *Tratado segundo de la Agudeza compuesta*. Con la diferencia ya dicha que, para mí, la agudeza graciana supera

la retórica reducida a la ornamentación por llevar siempre el concepto, por sorprendente y hermoso que sea, el complemento intelectual de la argumentación.

#### IV. ARQUITEXTURA Y ARQUITECTURA DEL *CRITICON*: DEL CONCEPTO A LA CONCEPCION GLOBAL

Si la arquitectura es música petrificada, la música se puede considerar como arquitectura fluida: la primera se ofrece en el espacio, la segunda se desarrolla en el tiempo. A la primera le corresponden las geometrías temporales, a la otra las geométricas disposiciones espaciales. La literatura tiene algo de ambas, ya que se escribe e inscribe en un espacio, la hoja, el libro, y se desarrolla en un tiempo: el de la lectura y de la linealidad. Juega pues a la vez de una sensibilidad espacial y del sentimiento de una temporalidad y máxime cuando se trata de una novela como *El Criticón*, que se desarrolla sobre el doble plano espacio-temporal del recorrido terrestre de la vida humana, "el curso de tu vida en un discurso", según dice Gracián *Al Letor*.

##### 1. *Arquitextura del "Criticón": maraña del concepto e hilo del sentido*

No podemos adentrarnos en la infinidad de conceptos usados por Gracián que son consecuencias de estas premisas, ya lo hice en lo que atañe a la *arquitextura* y *arquitectura de la alegoría*<sup>8</sup> y Th. L. Kassier dio un valiosísimo aporte al estudio global y parcial de su técnica.<sup>9</sup> Lo que me importa destacar, es el funcionamiento de la textilidad graciana del *Criticón* que no es otra de la que señalé en el concepto: aun cuando no lo aparenta, procede por pregunta y respuesta como en el ejemplo siguiente, que es la primera frase de la novela: en el

8 Ibid., "Architecture et architecture de l'allégorie", p. 62.

9 Th. L. Kassier, *The truth disguised: allegorical structure and technique in Gracián's "Criticón"*, London 1976, Tamesis Books.

Cabe señalar el libro corto pero profundo y sutil de Jorge Checa, *Gracián y la imaginación arquitectónica; espacio y alegoría de la Edad Media al barroco*, Scripta Humanística 23, Potomac, 1987, en que, partiendo de la "arquitectura visionaria" en la literatura alegórica castellana medieval y pasando a la *imaginaria arquitectónica*, del Siglo de Oro, el autor muestra la filiación de la del Gracián del *Criticón*.

centro del círculo de la corona del sol entre los dos hemisferios, "yace engastada" la isla de Santa Elena, definida como "o perla del mar, o esmeralda de la tierra". Pregunta implícita: ¿Es perla o esmeralda la isla? Contestación ingeniosa: si es esmeralda, es joya de esa corona universal del rey Felipe IV; si es perla, es símbolo de perfección, de redondez como esa corona, como ese círculo del sol en cuyo centro está engastada. De todos modos, en ambos casos, con la agudeza de "multiplicar soluciones" (A., D. VIII), es literalmente preciosa y el nombre que lleva, de una imperatriz, la corona a su vez de imperatriz del collar de las islas. De manera que la corona universal de la monarquía española, cuyo círculo lo traza un sol redondo que nunca se pone, lleva engastada en su mismo centro celeste esa perla hemisférica que cifra el imperio terrestre: círculo dentro del círculo, perfecta, *mise en abyme* de la perfección del cielo jesuítico que abarca en sí el mundo, el macrocosmos respondiendo al microcosmos. La geografía viene a ser el fundamento y argumento sobre el cual estriba el implícito juego del texto así discurrido, argüido, desempeñado.

La introducción a la *crisi* IV de la Primera Parte también es reveladora de esa problemática generalizada del texto graciano: todo procede por preguntas de la Fortuna al Amor que se queja de que los hombres lo llamen ciego por antonomasia. Empleando esa figura fundamental de la agudeza graciana que es la *silepsis*, juego entre el sentido concreto y el abstracto de las palabras,<sup>10</sup> el niño Amor va a argumentar su teoría en un silogismo perfecto:

- 1<sup>ra</sup> premisa: las pasiones ciegan;
- 2<sup>da</sup> premisa: todos los hombres son apasionados,
- entonces: todos los hombres son ciegos.

con la retorsión o conclusión segunda:

entonces, si todos los hombres son ciegos, ¿por qué me achacan a mí de ciego por antonomasia?

Pero como el ingenio consiste en subir siempre gradas más de agudeza, llega el Amor a rebatir aun más la paradoja de esa seuda ceguera suya arguyendo que el amor nace, se alimenta, vive y muere por los ojos, siendo "lince de la belleza", Y al preguntarle a la Fortuna su opinión:

10 Cf. Pelegrín, *Ethique et esthétique ...*, "Architexture et architecture de l'allégorie", pp. 62 ss.

"¿Qué te parece?

– Que me parece", responde ésta con esa ambigüedad tan preconizada por Gracián.

Infinitos ejemplos se podrían aducir sobre este tipo de funcionamiento del texto graciano entretejido de obstáculos a la comprensión inmediata, adivinanzas, problemas, paradojas, definiciones enigmáticas,<sup>11</sup> interrogaciones, pues, a que se reducen aun los conceptos mínimos, que se tienen que resolver para seguir adelante con la lectura siempre así frenada en su carrera hacia el fin. La textura de la frase presenta al lector unas trampas o enigmas semejantes a los con que se ven enfrentados los dos héroes. Esa escritura cifrada en su forma y temas, en conceptos y alegorías, necesita un lector descifrador, un zahorí muchas veces, y siempre un guía como los que andan por los caminos laberínticos de ese mundo que viene metaforizando la misma frase graciana.

Viene a decir que si el concepto con el problema que plantea es para la frase lo que ésta es para el texto final, se puede del mismo modo adelantar que esta escritura, esta frase con sus perpetuas sorpresas internas, sus simetrías y antítesis, que siempre viene contrarrestando con sus forzosos retrasos la comprensión del lector, es la imagen misma de la novela barroca en que las peripecias insospechadas, las inversiones antitéticas de situaciones, los paralelismos de construcción, los golpes de teatro y las inclusiones de cuentos exteriores son medios dilatorios, gustosos aplazamientos que se oponen a la curiosidad e impaciencia del lector por el desenredo final. Notemos que el maestro, mentor o director de consciencia, que el Autor, lo mismo que la Providencia jesuítica, nunca nos deja desamparados en el trance de la oscuridad: las anotaciones marginales son aclaraciones del sentido que sirven para el lector despistado lo que los guías a los dos "peregrinos del mundo".

La textura conceptista tiene pues un hilo luminoso en su aparente maraña confusa y es como una iniciación a los misterios de la vida lo que ofrece esa frase arcana al lector atento. No por nada desaparecen las notas marginales en el último tomo: el lector, hecho ya un Critilo de sabiduría como el mismo Andrenio, ya no necesita el auxilio exterior de un guía.

11 Véase en *Criticón*, I, IV la definición enigmática de lo que luego al margen se nos aclara como los *médicos*.



Con *curso/discurso*, ya tenemos una agudeza mínima y fundamental con que se va a tejer todo el texto pues *discurso* vale tanto como recorrido geográfico que como "discurso" de palabras, es decir la línea total del texto hilvanado del principio al final, el trayecto espacial y temporal recorrido por los dos héroes que equivale al trascurso textual que va a recorrer el lector invitado a leer el libro de su vida. Viajar es la metáfora de vivir y leer es a su vez la metáfora de viajar y vivir.

La causa de la vida, el motor del viaje, es la mujer, esposa y madre, por otra *agudeza nominal*, Felisinda la felicidad buscada y nunca hallada en cada estación de la vida en que, bajo un mismo nombre, se esconden deseos distintos.

## 2. Arquitectura del "Criticón"

De esa arquitectura tan compleja del *Criticón*, sólo puedo dar algunas muestras significativas, esos juegos de simetrías o disimetrías que Gracián llama *correspondencia*, *proporción*, *discordancia*, *improporción* y que son el primer tipo de concepto propuestos por él en el marco de la *agudeza incompleja* pero que abarcan grandes espacios textuales de la novela dentro del cuadro de la agudeza compuesta.

Tres tomos para una vida y cuatro estaciones: como la Trinidad en las Tres semanas de los *Ejercicios espirituales* de Loyola. Tres islas, tres grutas, tres cortes (Madrid, Viena, Roma) de cuyo simbolismo jesuítico ya hablé.<sup>12</sup> Cueva materna en que está encerrado Andrenio de la cual sale a la luz por una conmoción de las entrañas de la tierra que se asemeja a un parto; Cueva de la Nada vaginal, literalmente escondida bajo "la falda" de un monte, umbría, horrenda y vacua de su misma capacidad tragadora. Podemos añadir la Cueva de Pandora de donde se escapan los vicios al final, justamente, de la primera parte en la bisagra entre el estío de la juventud en que arde Andrenio de amores y el otoño de su varonil edad: cueva del nacimiento, cueva de los vicios y cueva del aniquilamiento, todas de signo femenino, en una progresión dramática conforme al curso de la vida hacia su extincción.

12 Pelegrín, *Le Fil perdu du "Criticón"* (objectif: Port-Royal, Allégorie et composition "conceptiste"), Université de Provence I, *Etudes Hispaniques* 8, 1984, Chapitre IV, XI.

En correspondencia de oposición, se puede notar, que *La Entrada del Mundo* (I, V) cuando desembarcan en España llegando de la isla del nacimiento la India, tiene su vertiente inversa en "la entrada católica del cielo" cuando se embarcan en Ostia para esa Isla de la Inmortalidad, para ese cielo donde está la esposa y madre Felisind(i)a. Si en la española *Fuente del Engaño* (I, VII) se bebe el error, en el alemán *Estanco de los Vicios* (III, II) se bebe el horror de la herejía mientras que en el simétrico *Yermo de Hipocrinda* situado en Francia se ofrecen las oficinas para fabricar hipócritas de un país intermedio, eternamente vacilante y ambiguo.

Ya dejé aclaradas muchísimas más correspondencias,<sup>13</sup> proporciones e improporciones del texto, a veces alucinantes de precisión frase a frase de capítulo a capítulo, de tomo a tomo. De manera sorprendente, la simetría arquitectónica, formal y temática, es resforzada por simetrías silábicas y fónicas: Falimundo hace pareja fónica, fálica y falsa con Falsirena; en improporción semántica con ellos y simetría fónica entre sí, tenemos la pareja Artemia, Virtelia, mientras que la falaz felicidad terrena, Hipocrinda, es discordancia semántica y armonía fónica con la verdadera felicidad celeste, Felisinda.

Ese juego de espejos tan vertiginoso en detalles juega evidentemente al nivel de las macro-estructuras como las tres partes de la novela, prácticamente de mismo tamaño, constando respectivamente de XIII, XIII y XII *crisis*. En un nivel temático y funcional, se nota la perfecta correspondencia y proporción entre los capítulos conclusivos de las dos primeras etapas de la vida que son los dos primeros tomos: I, XIII: *La Feria de todos* II, XIII: *La Jaula de todos*.

La locura humana de la *Feria de todos* anuncia esa *Jaula de todos* del manicomio en el que se van a encerrar los hombres. En ambos capítulos, tenemos dos lugares cerrados, de encierro para una muchedumbre de gentes locas. Mirada así, la última *crisis*, del último tomo, a pesar de que no por casualidad como lo señalé en otro lugar sea la XII y no la XIII como las precedentes, pese a que su título, *La Isla de la Inmortalidad* no parece corresponder a las dos primeras, también tiene correspondencia con ellas: la Isla es también un recinto cerrado como la Feria y la Jaula. También la Isla encierra a una muchedumbre, aunque muy selecta, de gentes, que son héroes. En

13 Ibid. y también *Ethique et esthétique...* en lo que concierne las "crisis" francesas de la novela, Chapitre I, II, 2, p. 58 y ss.

este caso, si la careamos por agudeza discordante con las *crisis* similares susodichas, ese heroísmo tan terrestre, tan laico como tanto lo recalcó la crítica para extrañarse de ello en un jesuita, ese heroísmo humano encerrado en ese museo de la Isla, ¿no es entonces la mayor locura? Feria, Jaula, Isla, no serían más que los avatares múltiples de la vanidad humana, eso nos dice la "proporción" elocuente entre los tres capítulos, mientras que el Capítulo XIII ausente nos remite ya no a algún encierro terrenal de la locura humana sino a la libertad infinita del cielo de los sanos, sabios y santos anunciados en el aforismo final del *Oráculo manual*.

Vemos, pues, como la ponderación arquitectónica de las masas textuales pueden relevar de la más ambiciosa construcción de la agudeza. Al nivel temático, geográfico, también tenemos el mismo afán de simetría signficante: a la isla de Goa en que todo empieza (a pesar de que no se mencione como primera), a la isla de Santa Elena, corresponde la isla final de la Inmortalidad. Es decir que Andrenio, concebido en Goa, nacido en Santa Elena, muere y renace a la vida eterna en la isla final, mortal e inmortal.

Se puede entonces concebir que esta insólita *crisis* XIII de la Tercera Parte, que no existe formalmente en la novela, sugiere que, cerrado el círculo del curso de la vida, terminado el transcurso, el discurso de la línea textual de la vida a la muerte, de la primera letra de la novela al punto final, podemos ya volver al principio de la novela; la isla última, como un punto final en un mar literalmente de "tinta" que atraviesan los peregrinos de la vida, nos remite a la de la primera línea de la novela. Entonces, podemos imaginar que Andrenio, ya viejo, hecho otro Critilo, naufraga en su viaje a la Isla final y es salvado en la isla del principio por otro joven Andrenio a quien, a su vez, va servir de guía en otro viaje de la vida que no puede acabar, en otra lectura del libro que no puede terminar, en una nueva *Rueda del Tiempo* (III, X) que es obra de la Providencia:

Trazó las cosas de modo el supremo Artífice – dijo Critilo – que ninguna se acabase que no comenzase luego otra, de modo que de las ruinas de la primera se levanta la segunda. Con esto verás que el mismo fin es principio; la destrucción de una criatura es generación de la otra [...]. Cuando parece que se acaba todo, entonces comienza de nuevo" (I, III)

En su nota al lector de la última parte del *Crítico*, Gracián recuerda el sueño mítico de una obra "tan larga que nunca se acabara de leer".

Esta nostalgia de un autor que termina su novela inmensa y concluye ya su vida, me parece un eco doloroso del grito de Critilo an las primeras líneas del libro: "¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste no habías de acabar!"

Si el lector atento no ha olvidado que el curso de su vida es este discurso, leer iguala vivir y, para no morir, hay que volver a leer, a tejer eternamente el texto del libro de la vida.

Poco habla Gracián de la Isla de la Inmortalidad en que llegan sus héroes. Sus últimas frases son significativas:

Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la Virtud insigne, del Valor heroico, llegará a parar al teatro de la Fama, al trono de la Estimación y al centro de la Inmortalidad.

Es decir que invita al lector a que haga otra vez el recorrido de sus dos héroes en el viaje de la vida, a otra lectura vivida del libro.

Entonces, para el Gracián de la *Agudeza* ilustrada en *El Criticón*, en un principio era el Verbo, la Escritura, con el Libro al final: verbo que nunca cesó de escudriñar, escritura que nunca paró de entretejer, libro que no cesó de edificar como exégeta, teórico y autor que fue. En Gracián, el concepto es de índole sagrada, como el de Jesús que se complace en recordar:

Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam (4., XXXI).

No creo haga otra cosa Gracián: piedra a piedra, concepto a concepto, de la arquitectura a la arquitectura final de la agudeza, el jesuita aragonés levanta un templo grandioso a su más profunda religión: el Libro.

## LA AGUDEZA Y EL ARTE DE CITAR

Karl-Ludwig Selig

Una cita es generalmente – pero no siempre – una forma sencilla ["einfache Form"], y en este sentido sigo a André Jolles, autor de un libro magistral y muy sugestivo y a quien debo mucho. La cita deriva, procede y proviene y se separa de un texto y de un contexto, ganando así cierta autonomía o integridad. Este estado puede ser permanente, por ejemplo en un diccionario de citas o en un compendio, o transitorio, efímero, de pasaje, de transición. Después de un momento muy fugaz, artístico y especial y en y por medio de un proceso muy especial de transición se puede trasladar a otro texto y a otro contexto, integrándose y formando parte de un nuevo texto. Así se logra y se establece una nueva vinculación y relación artística-literaria-intelectual. Hay un eco o por lo menos la posibilidad de conservar un eco y se recuerda que era (una vez) parte de otra o antigua tradición, y que ahora se ha eslabonado y vinculado a otra o nueva tradición, y que también se ha establecido una nueva relación, conexión y afinidad.

La cita sirve y funciona para establecer e indicar autoridad, y de eso, ciertamente, disfruta el autor – siendo lo mismo un aspecto del topos de 'autoritas' y sirviendo, entre muchas posibilidades, para validar, corroborar, afirmar, autenticar, aclarar y comentar. La estrategia revela un complicado proceso de selección y modo ecléctico; puede, por ejemplo, servir para protegerse o lucir erudición verdadera, falsa o inventada. Por medio de este proceso de selección y como el/un autor disfruta y se aprovecha de su repertorio, tesoro y 'reservoir' de citas, da indicios de cierto punto de vista, de una perspectiva intelectual, y de un patrimonio literario-cultural. Tiene que ver con preferencias o predilecciones, y cuando se observa y analiza como el autor da un paso decisivo, y teniendo en cuenta cierto sentido de juego o de lo lúdico – pues en este proceso hay muchas posibilidades, de hecho una gama de potencialidades – reflejando así una tradición y un ambiente

culturales e intelectuales o asociación a círculos literarios, como, por ejemplo, en el caso de Gracián, el círculo y la biblioteca de Lastanosa. Las citas pueden ser textos totales o fragmentos, y por eso tienen que ver con el problema de la posición o función del fragmento en la literatura o el arte. Las citas pueden ser mutaciones o textos transformados o deformados, y para la historia de la literatura pueden contener, representar y rendir importantes e interesantes variantes.

La *Agudeza* es un texto/libro muy curioso y complejo. No es fácil aclarar el problema de género. Es un texto multifacético. No pertenece a una categoría absoluta; se niega a categorizarse en términos ordinarios; es un texto muy especial – ‘hors de categorie’. Es un tratado que yo veo y considero en términos literarios y artísticos. Por ejemplo, ciertamente no es un sencillo tratado sobre preceptiva, sobre la lengua o la teoría de la lengua, sobre poética o retórica, como los de Díaz Rengifo, Argote de Molina, Jiménez Patón, Francisco Cascales; es un texto mucho más amplio y se extiende a fronteras y parámetros intelectuales más amplios y complicados; representa un mundo más vasto, un microcosmos personal; resumiendo, a pesar y además del tema principal que domina, como contiene de mucho si no de todo, es un texto, un libro enciclopédico, un compendium sistematizado y con cierta organicidad. A mí me interesa por razones metodológicas este término, esta terminología de lo enciclopédico, del texto enciclopédico como lo es a mi juicio *El Criticón*, y otros donde la presencia y la actividad de muchos hechos (o datos) tienen un fin artístico muy intenso y particular desde Rabelais, el mundo literario de Balzac y Proust, y, para dar un ejemplo de la literatura moderna, *Doktor Faustus*, *Ulysses* y *Gravity Rainbow*. Consciente de textos y de tradiciones anteriores, la *Agudeza* es un texto revolucionario, eso es, en el sentido y aspecto literario-artístico. Es un texto que prefiero llamar en inglés un "crisis-text". Representa en su forma y aspecto y en su disposición formal algo nuevo, algo único y especial, como lo hacen estos "crisis-texts" de la literatura, como lo hace *Le neuveu de Rameau*, para citar y mencionar otro texto que podría ilustrar y ejemplificar esta categoría. (Tal vez se podría modificar o amplificar la terminología de "Sprengung der Form" de Marcel Reich-Ranicki.) Pero para volver a la *Agudeza* y al problema planteado, en su aspecto enciclopédico es un texto que sigue a la vez varios caminos, varias líneas, varios rumbos que son inter-operativos – una trayectoria muy complicada – que dan un arranque, una energía

especial al texto; son líneas y rumbos sinérgicos. En cuanto a las citas, lo que rodea la cita es o puede ser una glosa, o la cita puede ser una glosa de lo que rodea la cita. Es un proceso exegético y el sistema indica una labor muy variada. Por supuesto, hay que distinguir entre la mención de cierto autor y/o un fragmento de un texto. Además de las citas de textos poéticos que voy a tratar brevemente más adelante, no se debe olvidar que la *Agudeza* incluye la mención de motes, blasones, emblemas, empresas, avisos, aforismos, apoftegmas, parábolas, apólogos, y páginas muy extensas de historiadores, así como páginas con afinidad a lo ejemplar de *Guzmán de Alfarache*. De mucho interés son las citas y referencias a anécdotas; estas últimas constituyen como citas o inter-textos uno de los aspectos más ricos de la *Agudeza*. Añaden un aspecto brillante al texto, y para estudiar este problema, quisiera sugerir por razones de metodología, que se comparase su posición y función con su lugar en los textos de los historiadores y los llamados y considerados 'Memoires' y también su presencia en las misceláneas. Como ya he dicho, es un texto que, para así decirlo, sigue a la vez varios rumbos, varias líneas, y uno de los elementos más sugestivos lo forman las referencias a tantos poetas y textos poéticos. Y precisamente tal como es un tratado de poética, del lenguaje, de preceptiva, de 'arguzie' y mucho más de todo eso, es y representa entre otras muchas cosas, si no una historia de la literatura, al menos un capítulo de la historia de la literatura. Se podría hacer un estudio estadístico-cuantitativo; francamente quisiera evitarlo y ofrecer unas observaciones más generales. Los textos y las citas sirven muchas veces para ilustrar o aclarar una figura retórica o para matizar un aspecto de la agudeza; en este sentido sirven las citas porque al autor le conviene citar los textos, y no para entrar en una guerra literaria; así se explica la mención y la mezcla de menciones de textos de Lope, Quevedo, de Góngora, Garcilaso, Camões, los hermanos Argensola y Ledesma. Desde luego y por cierto dominan Ausonio y Marcial – y las traducciones del amigo de Gracián, Salinas – y Alciato y sus emblemas; la *Agudeza* representa una antología de los emblemas de Alciato para la tradición de la literatura emblemática en España. Hay una preferencia por formas breves, pero no se puede afirmarlo tajantemente, puesto que hay muchas referencias y alusiones a Horacio, Ovidio y Virgilio. Este es un aspecto importante de la tradición y de la transmisión de la literatura clásica en España. De los poetas italianos prefiere Gracián citar a Marino, Guarino y a Pontano.

Es un sistema y modo muy personal y ecléctico, y sirve a los fines de su texto y de su sistema textual – y no, como juzgamos nosotros hoy en día, a la Historia de la poesía lírica [española y/o italiana]. En este sentido se debe plantear y explicar su vínculo y su afán para con los poetas jesuitas y su predilección más o menos contradoja o contradictoria cuando elogia al obispo de Puebla de los Angeles, Palafox. Sobre todo, hay que tener en cuenta la posición y el lugar de las poesías de sus amigos de Calatayud y de Huesca, del círculo intelectual de su mecenas Lastanosa y su museo y antigüedades.

Pero volvamos al asunto de sus predilecciones. Hay que ver el problema en un contexto más amplio; por ejemplo, en el campo de la esfera artística italiana se observa en este caso la importancia no solamente de los poetas sino de los historiadores y tratadistas o de textos de una forma miscelánea, como Botero, Boccacini, Ludovico Guicciardini. Y, puesto que el texto no está aislado de la historia y del ambiente histórico, aunque el autor no menciona, que yo sepa, ningún poeta francés, sí se refiere en este período de Olivares y un poco post-Olivares a Muret y Philippe Commines, cuyos libros indican su importante contacto con el bibliófilo Francisco Filhol. No nos debe sorprender su afán por Apuleyo y Barclay o ciertos textos satíricos con tendencia hacia lo alegórico o transformaciones. El problema del arte de citar no se puede separar del problema de los gustos y juicios literarios de Gracián.

Una revisión atenta de la *Agudeza* puede enseñarnos muchas lecciones metodológicas y críticas: ¿cuál es el método del autor? – ¿cuál es la función o la contribución de un poeta o autor de los que llamamos o juzgamos muchas veces poetas menores?; ¿cómo sobrevive una poesía casi desconocida, un texto solo?. Y, ¿quiénes son los autores a los cuales no se refiere?; ¿cuál es la contribución de los certámenes poéticos y de los textos que provienen de tales configuraciones?; y, ¿de dónde derivan las poesías?; aquí me refiero a la importancia de las colecciones tan populares como los romanceros, la *Flor de poetas ilustres*, la antología de Alfay, el *Cancionero general*, el conocido libro de Juan Rufo, *Los seyscientos apotegmas* y la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz.

Hay que ver y considerar otra cara de la moneda, puesto que en su aspecto compendioso y enciclopédico el texto es y representa un mundo y un sistema de información: cómo revela y nos hace recordar una continuidad de una tradición literaria clásica y bi-lingüe y de



poesías latinas del Siglo de Oro y en qué sentido vale o es una etapa para el conocimiento y la transmisión de emblemas, de la literatura emblemática e iconológica, de materia iconológica y de temas de la tradición clásica.

Dos puntos finales:

1. Quisiera sugerir y plantear un problema para situar la *Agudeza* y su individualidad, su originalidad: que se compare el texto y su estrategia y modo y arte de citar con otros grandes textos más o menos coetáneos que tratan de materia semejante, los de Tesauro, de Morhof y de Kasimir Sarbiewski.

2. El texto que es un artífice es un juego, un juego literario-artístico-intelectual; el autor es un creador que dirige este juego y que juega muchas veces con el lector, el crítico, el investigador, el receptor del texto; trata también de anticipar – como Cervantes y Stendhal – a los críticos y a los investigadores futuros de su obra; el autor-creador puede ser también un prestidigitador que oculta sus fuentes; Cervantes nunca menciona directamente a Pedro Mexía y su *Silva de varia lección* y alude sólo indirectamente a Torquemada y su *Jardín de flores curiosas*. Tengo la sospecha que Gracián se haya aprovechado y disfrutado, como otros autores, de libros que eran en el siglo XVII el tema de muchas observaciones satíricas, obras muy populares, con muchas ediciones y elaboraciones; me refiero a la *Officina* de Textor y la *Polyanthea* de Domenicus Nanus Mirabellius.

## APENDICE

Un pequeño comentario en forma de una notas y aclaraciones breves

Comencé a dedicarme a la obra de Gracián hace muchos años. Mi interés está muy relacionado con mis investigaciones sobre la literatura emblemática. Debo mucho a las lecciones del Profesor Romera-Navarro y, sobre todo, al Profesor Robert H. Williams, quien escribió un libro jugoso y breve, y muy admirado por Benedetto Croce, *Boccalini in Spain* (Menasha, Wisconsin, 1946) y quien con su vasto conocimiento me enseñó mucho sobre la bibliografía y libros raros y curiosos del Siglo de Oro.

Tuve la suerte de hallar el inventario de la biblioteca de Lastanosa, y ya en 1950 vi por primera vez en la Biblioteca del Vaticano (Colección Cicognara) el *Museo de las medallas desconocidas españolas* de Lastanosa con sus citas de Góngora y los hermanos Argensola.

Los aforismos desempeñan un papel muy importante en la obra de Gracián. Esto se manifiesta también en la *Agudeza y arte de ingenio* (cito según la edición de Evaristo Correa Calderón, 2 tomos, Madrid 1969, Castalia); véase, por ejemplo, el Discurso VI, I, 88: "Mucho promete el nombre, pero no corresponde la realidad de su perfección", y el Discurso VII, I, 99: "La verdad cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta, es más estimado" con su tono aforístico; en cierta manera se crea así un texto dentro de un texto o un inter-texto; este tono prevalece y se manifiesta también muchas veces en la manera de definir una agudeza.

Hay varias referencias importantes a mitos y leyendas; Diana, Disc. vi, I, 97; Hércules, Dis. vii, I, 111; Gracián se refiere a un tratado sobre mitografía muy popular, la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya, Disc. xxvii, I, 272. En estas observaciones me refiero solamente a la *Agudeza*. No ofrezco corolación o comparación con otras obras de Gracián.

Hay varios catálogos o enumeraciones de autores; Discurso XLV, II, 137-138: "Apuleyo ... Heliodoro ... Barclayo ... Lope de Rueda ... Juan Rufo ... Tárrega ... Lope de Vega ... Pérez de Montalbán ... Calderón ..."; Discurso L, II, 197-198: "Homero ... Esopo ... Séneca ... Ovidio ... Juvenal ... Pitágoras ... Luciano ... Alciato ... Erasmo ... Bocalino ... don Juan Manuel ... Lope de Vega ... Horacio ... Apuleyo ... Barclayo ... Malvezzi ..."; Disc. LI, II, 199: "Heliodoro ... Mateo Alemán ..."; Disc. LI, II, 242: "Tácito ... Séneca ... Plinio ..."; el autor se refiere

también a libros tales como el *Galateo español* de Gracián Dantisco y *El estudioso cortesano* de Lorenzo Palmireno, Dis. XLIII, II, 124-125; véase también Disc. XXVII, I, 273.

A mi ver, son interesantes las referencias a bibliotecas y librerías; Dis. XII, I, 143: "... copioso y culto museo de nuestro mayor amigo Vicencio Juan de Lastanosa, benemérito universal de todo lo culto, selecto, gustoso, en libros, monedas, estatuas, piedras, antigüedades, pinturas, flores, y en una palabra, su casa es un emporio de la más agradable y curiosa variedad"; también Dis. XVI, I, 175; Dis. XXVII, I, 273: "... los libros selectos de [una] biblioteca inmortal"; Disc. XXIV, I, 237, se menciona la biblioteca de Juan de Gariz; Disc. LXII, II, 253, se menciona la biblioteca del bibliófilo francés Francisco Filhol; Dis. LVIII, II, 219-221, hay una descripción de una biblioteca ideal para servir a la erudición; Disc. XLIII, II, 124: "... libros ... de la librería del varón discreto". Y Disc. XL, II, 108: "Hay libros enteros destos conceptos enigmáticos, algunos muy fríos, otros muy ingeniosos ..."

Es muy difícil, al menos para mí, acertar o establecer un sistema absoluto cuando el autor cita un poema o un fragmento de una poesía. De vez en cuando analiza el poema – al menos parcialmente; siempre es un modo y un estilo muy elíptico, de hecho lacónico. Algunas veces casi no dice nada; de una manera muy moderna, se dirige al lector; es el lector quien tiene que trabajar y hacer el esfuerzo. Doy unos ejemplos (explicación muy limitada): Disc. IV, I, 69: "Corresponde el efecto a la causa; el golpe, al amor ciego"; Disc. VI, I, 91: "Nótese la muchedumbre de correspondencias: entre el quedar en el aire y su vanidad ..."; Disc. XIV, I, 154: "Forma la paridad entre los dos reyes, fieles, sabios, y en la especialidad de sus dos maravillosos templos"; Disc. XXXV, II, 79: "Dé fin a este discurso el dulcísimo Garcilaso con una ingeniosa ficción en que hace el argumento por una acordada semejanza, con una sentenciosa etopeya" – es un ejemplo de "forma aperta", se puede decir, y no hay ningún comentario; Disc. XLII, II, 114-116: "como se ve en este epigrama ... como esta ... como se ve en este epigrama ... como en este epigrama ...".

Finalmente me atrevo a citar lo siguiente: Disc. XXXIV, II, 62 ("De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad"): "Requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión."

## BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

Compagnon, Antoine

1979 *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris.

Gracián, Baltasar

1969 *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid.

1983 *Art et figures de l'esprit. Agudeza y arte de ingenio*, (1647), Ed. Benito Pelegrín, Paris.

Hinz, Manfred

1987 "Zur Kritik einiger neuerer Publikationen über Baltasar Gracián". En *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 11: 245-264.

Jolles, André

1965 *Einfache Formen*. 3ª edic., Tübingen.

Kritzman, Lawrence (ed.)

1981 *Fragments: Incompletions and Discontinuities*. New York.

Lange, Klaus-Peter

1968 *Theoretiker des literarischen Manierismus*. München.

Metschies, Michael

1967 "Concepto und Zitat". En *RF*, 79: 152-157.

Meyer, Herman

1961 *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart.

Pabst, Walter

1967 *Luis de Góngora im Spiegel der deutschen Dichtung und Kritik*. Heidelberg.

Selig, Karl-Ludwig

1952 "Góngora and Numismatics". En *MLN*, 67: 47-50.

1955 "Lastanosa and the Brothers Argensola". En *MLN*, 70: 429-431.

1956a "Due temi mitologici nel Rinascimento spagnolo". En *Convivium*, N. S. 24,5: 553-559, Torino.

1956b "Gracián and Alciato's *Emblemata*". En *Comparative Literature*, 8: 1-11.

1958 "Some Remarks on Gracián's Literary Taste and Judgements". En *Homenaje a Gracián*, pp. 155-162. Zaragoza.

1960 *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracián*. Genève.

1965 "Three Spanish Libraries of Emblem Books and Compendia". En *Essays on Literature and History in Honor of Stanley Pargellis*, pp. 81-90. Chicago.

## GATTUNGSBEWUSSTSEIN UND GATTUNGSNIVELLIERUNG BEI GRACIAN

Ulrich Schulz-Buschhaus

Wie sich während der europäischen Renaissance die 'Literatur' im neuzeitlichen Sinn des Begriffs konstituiert, entsteht sie als ein System von Genera, die für lange Zeit normative Geltung bewahren. Welche Konsequenzen dieser Prozeß für die literarische Darstellung der Wirklichkeit gehabt hat, ist von Erich Auerbach exemplarisch beschrieben und erörtert worden. Folgt man den Analysen seiner berühmten *Mimesis*-Studie, so erweist sich als wesentliches und besonders konsequenzenreiches Moment des klassisch-humanistischen Literatursystems der Umstand, daß die Gattungen in ihm nach griechisch-römischen Vorstellungen nicht allein getrennt, sondern auch ebenso deutlich hierarchisiert wurden. Wie es seit langem ein Bewußtsein von der – zumeist triadisch artikulierten – Hierarchie der Stile gab,<sup>1</sup> bildete sich im Humanismus ein dazu analoges Konzept der Genera aus, das deren unterschiedliche Dignität gleichfalls mit Vorliebe triadisch gliederte. Daß solche Gliederungen von Poetik zu Poetik im Einzelnen natürlich differierten, tut hier nichts zur Sache; worauf es ankommt, ist der perspektivierende Effekt, der von der Existenz bestimmter Konventionen ausging, welche – den Autoren teils bewußt, teils unbewußt – die Kompatibilität verschiedener Gattungen, Stile und Themen regelten.

Wenn Auerbach die Folgen dieser Gattungstrennung und -hierarchisierung untersucht, konzentriert er sich – dem Thema der *Mimesis* gemäß – auf eine historische Typologie des Realismus. So zeichnet er nach, wie das klassisch-humanistische Literatursystem die Themen des alltäglichen, zumal bürgerlichen Lebens an die Perspektive nie-

1 Vgl. dazu den systematisierenden Überblick von H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, Bd. 1, S. 519 ff.; außerdem E. R. Curtius, "Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter", in RF, 64 (1952): 57-70.

driger, komisch-satirischer Gattungen bindet, während die erhöhende Perspektive der tragisch erhabenen Gattungen nur für unalltägliche, aristokratisch-herrscherliche Themen zur Verfügung steht. Die moderne Literatur beginnt in Auerbachs *Mimesis* deshalb, als die klassische Gattungstrennung bei Stendhal und Balzac einer Gattungsmischung weicht, in der auch Ereignisse von bürgerlicher Alltäglichkeit zu tragischer Dignität gelangen können. Demnach verbindet sich mit der Gattungsmischung die Möglichkeit eines ernststen Realismus, den Auerbach in idealtypischer Opposition zu jenem komischen Realismus erblickt, auf den die Wirklichkeitsdarstellung unter dem Regime einer hierarchisierenden Gattungstrennung beschränkt bleiben mußte.

Ergänzt man Auerbachs Bild, das vorwiegend vom Interesse an der Vorgeschichte des ernststen Realismus geprägt ist, durch einen Blick auf weniger realitätsträchtige Gebiete, zeigt sich nun aber, daß gegen die Gattungshierarchie des klassisch-humanistischen Literatursystems nicht allein die Gattungsmischung und Gattungsauflösung wirkt, wie sie seit der Romantik und den Klassikern des realistischen Romans zur poetologischen Norm geworden ist.<sup>2</sup> Neben den Phänomenen, die das System letztlich aufheben und – wenn man so will – überwinden, gibt es auch früher schon Phänomene einer gleichsam internen Störung. Sie manifestieren sich immer dann, wenn innerhalb der klassisch-humanistischen Literatur Haltungen auftreten, welche die Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts bald mit dem Stilbegriff des Barock, bald mit jenem des Manierismus belegt hat. Diese Haltungen äußern sich in der Regel durch poetologische Optionen, die dem Auerbachschen Konzept der Gattungsmischung in gewisser Hinsicht verwandt sind, ohne sich doch mit ihm zu identifizieren. Ich möchte sie von dem Begriff der Gattungsmischung daher durch die Termini einer "Gattungskombination" und einer "Gattungsnivellierung" unterscheiden.<sup>3</sup>

2 Zur Gattungsauflösung im Bereich der – in weiterem Sinn – 'romantischen' Dichtung vgl. die exemplarische Studie von K. Maurer, *Giacomo Leopardis "Canti" und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt a. M. 1957.

3 Vgl. zu dieser Typologie ausführlicher U. Schulz-Buschhaus, "Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs 'Barock'", in: H.-U. Gumbrecht – U. Link-Heer (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt a.M. 1985, S. 213-234.

Beide Phänomene gehören zu den spezifischen Präferenzen dessen, was man gemeinhin unter dem Idealtyp der Literatur des barocken Manierismus versteht, obwohl sie an diese Stilepoche selbstverständlich nicht exklusiv gebunden sind. Mit dem Begriff "Gattungskombination" bezeichne ich das Verfahren eines quasi methodisch durchgeführten Experiments, das die Merkmale verschiedener etablierter Gattungen – oft mit spielerischer Intention – derart kombiniert, daß die verschiedenen Komponenten nicht ineinander verschmelzen, sondern zur Erzeugung reizvoller Kontrastwirkungen partiell ihre Identität behalten. Beispielhaft für dies Verfahren ist etwa das Experiment von Alessandro Tassoni *Secchia rapita*, jedenfalls in der Form, wie es im Vorwort unter Betonung seines ludisch innovativen Aspekts eingeführt wird:

[...] quando l'autore compose questo poema [...] non fu per acquistare fama in poesia, ma per passatempo, e per curiosità di vedere como riuscivano questi due stili mischiati insieme; grave e burlesco; immaginando, che se ambedue dilettavano separati, avrebbero eziandio diletto congiunti e misti, se la mistura fosse stata temperata con artificio tale, che dalla loro scambievole varietà tanto i dotti, quanto gl'idioti avessero potuto cavarne gusto.<sup>4</sup>

Geht es hier um die Kombination des Epischen und des Burlesken, so läßt sich das kombinatorische Prinzip einer solchen "scambievole varietà" im Bereich barock-manieristischer Literatur insgesamt durch die verschiedenartigsten Variationen bestätigen. Es stellt sich sogar heraus, daß gerade die typischen Texte dieser Stilepoche aus ähnlichen Stil- und Gattungsexperimenten entstanden, ja im Sinne einer generativen Poetik gewissermaßen 'generiert' sind. Derart entsteht, indem man die epische Form mit dem metaphorischen und concettoreichen "stilus floridus" der lyrischen Liebesdichtung kombiniert, Marinos *Adone*, das heißt: ein Epos, das bereits zu seiner Zeit von weniger experimentierfreudigen Literaten als ein "poema di madrigali", also das generische Oxymoron eines 'Heldengedichts aus Madrigalen', kritisiert wurde.<sup>5</sup> Indem man die epische Form mit dem deskriptiven Stil der Idylle kombiniert, entsteht Saint-Amants *Moyse sauvé*, will sagen: die Mischform einer 'epischen Idylle' ("idylle héro-

4 A. Tassoni, *La secchia rapita*, a cura di P. Papini, nuova presentazione di G. Cattaneo, Firenze 1962, Prefazione del Tassoni, S.X.

5 Die glückliche und durchaus treffende Wendung stammt von Tommaso Stigliani (*Dell'occhiale*, Venezia 1627, S. 89).

ique"). Aus der Kombination von Tragödie und Komödie resultiert die Tragi-Comédie oder die dramatische Pastorale à la Tassos *Amin-ta* oder Guarinis *Pastor fido*, und überhaupt wäre es wohl nicht schwierig, ein systematisches Inventar aller durch das klassisch-humanistische Literatursystem ermöglichten Gattungskombinationen auszuarbeiten, in dem die Mehrzahl der theoretisch postulierten Positionen dann während der Barock-Epoche auch tatsächlich durch einen oder mehrere Texte besetzbar wären. Dabei ist bezeichnend, daß nicht zuletzt Emanuele Tesauro, Verfasser des erzmanieristischen *Cannocchiale Aristotelico*, unter den mannigfachen Experimenten, die sich hier anbieten, insbesondere die extrem gespannte Kombination einer Epentravestie zu rühmen weiß, beispielsweise "il VIRGILIO TRA-VESTITO di un bello Spirito Francese; che dal sommo dell'Epico Suggetto, si lascia cadere à stramazzo sù la Comica Scena: & tolta à Virgilio l'Heroica tromba; gli pone in mano un naccaro da bifolco".<sup>6</sup>

Vom Typus einer solchen "Gattungskombination" läßt sich nun wiederum der verwandte, aber nicht identische Typus einer "Gattungsnivellierung" abheben. Diese Distinktion bezieht sich auf ein unterschiedliches Bewußtsein des zwischen den einzelnen Genera etablierten hierarchischen Abstands. Bei den Experimenten der Gattungskombination wirkt das Bewußtsein der Gattungshierarchie ja kaum gebrochen fort; das heißt: nur weil den Genera nach der poetologischen Regel Konnotationen von unterschiedlicher Dignität zugeschrieben werden, kann ihre regelwidrige Kombination Effekte von Überraschung und Erstaunen, "meraviglia" und "stupore" (um mit Marino zu sprechen) hervorrufen. Dagegen nenne ich Gattungsnivellierung ein Phänomen, bei dem das Bewußtsein der Gattungshierarchie überhaupt schwindet oder absichtlich depotenziert wird. Eine solche Nivellierung von Genera ergibt sich, wenn das vertikale Geltungsprinzip von "Hoch" und "Niedrig", welches die Gattungshierarchie begründet, hinter anderen konkurrierenden Geltungsprinzipien zurücktritt. Diesen Fall möchte ich im Folgenden am Beispiel von Graciáns poetologischen Konzepten näher erörtern.

Vorweg ist dabei eine grundsätzliche Einschränkung zu machen, welche den Grad an Transgressivität betrifft, den Graciáns Gat-

6 E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Torino 1670, S. 276.



tungsnivellierung innerhalb der spanischen Literatur erlangt. Er bleibt, wie sich fast von selbst versteht, relativ geringer als bei einem italienischen oder französischen Autor der gleichen Epoche, da sich das Bewußtsein eines hierarchisch gegliederten Gattungsgefüges in Spanien ja niemals ähnlich tief eingeprägt hatte wie in den Nachbar-kulturen, die über eine längere und stärker markierte humanistische Tradition verfügten. Insofern müssen wir bei allen Graciánschen Textstellen, welche eine teils verblüffende Äquivalenz, ja Indifferenz der Gattungsdignitäten offenbaren, stets bedenken, daß sich das Neue und – vor dem Hintergrund einer klassisch-humanistischen Poetik – entschieden Heterodoxe hier prinzipiell ungehinderter als in Italien oder Frankreich manifestiert. Freilich machen Graciáns Formulierungen deutlich, daß er ein Bewußtsein der klassisch-humanistischen Orthodoxie auch in Spanien immerhin in einer Prägnanz und Verbreitung voraussetzt, welche die eigenen Optionen als etwas neuartig Pointiertes und nicht schlechthin Selbstverständliches erscheinen lassen.<sup>7</sup>

Für beide Gesichtspunkte, das heißt: für die relativ geringe Resistenz eines gleichwohl nicht ignorierten hierarchischen Gattungsbewußtseins, spricht bereits der Umstand, daß Graciáns vielleicht eklatanteste Stellungnahme zum Rang der Genera schon in der Frühschrift des *Héroe* erscheint. Es handelt sich um dessen siebten Abschnitt, den "Primor" *Excelencia de primero*, den ich in unserem Zusammenhang etwas detaillierter kommentieren möchte. Sein durchaus kühnes Grundthema ist das der 'Neuheit', die hier als ein zentrales Motiv des Ruhms verstanden wird. Der Rat für den 'Helden', der ein 'Kandidat der Fama' sein will, lautet deshalb, er solle immer nach dem Vorzug, in irgendeiner Qualität der historisch Erste zu sein, und überhaupt ständig nach 'neuen Wegen' streben:

Es [...] destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir moderno rumbo para la celebridad. Son multiplicados los caminos que llevan a la

7 Zur (wenngleich begrenzten) Rezeption der humanistischen Poetologie in Spanien vgl. K. Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid 1973, und C. Strosetzki, *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*, Düsseldorf 1987, bes. S. 223-232. Von einem Beispiel ausgesprochen intensiver Rezeption und Wirkung, wie es in der *Philosophia Antigua Poetica* des Pinciano vorliegt, handelt materialreich T. D. Stegmann, *Cervantes' Musterroman "Persiles"*, Hamburg 1971.

singularidad, no todos sendereados. Los más nuevos, aunque arduos, suelen ser atajos para la grandeza.<sup>8</sup>

Dabei ist wichtig festzuhalten, daß diese Empfehlung weit über die geläufigere Maxime einer bloßen Anpassung an das Neue im Sinne des Modernen hinausgeht, wie sie etwa der 120. Aphorismus (*Vivir a lo plástico*) im 'Handorakel' formuliert, z.B.: "Múdanse a tiempos el discurrir y el gustar: no se ha de discurrir a lo viejo, y se ha de gustar a lo moderno", oder: "acomódese el cuerdo a lo presente, aunque le parezca mejor lo pasado, assí en los arreos del alma como del cuerpo".<sup>9</sup> Wird das 'Moderne' dort als ein gegebener Zustand angesehen, dessen Usus der Weltkluge zu beachten hat, so erscheint es hier als ein Produkt, das vom Idealtyp des "Héroe" allererst erzeugt werden muß. Es meint nicht das jeweils Gegenwärtige, sondern Phänomene, welche das jeweils Gegenwärtige übertreffen und vorantreiben, genaugenommen statt Modernität also Modernisierung und statt Neuheit Innovation.

In diesem Sinn geht die Argumentation des Kapitels von einer Betrachtung aus, die in exemplarischer Weise verdeutlicht, wie eng die Werte von Modernisierung und Innovation mit der Kategorie des Marktes verbunden sind. Es ist das eine Betrachtung, welche zu den Hauptmotiven des Graciánschen Aphorismenwerks gehört und besagt, daß über die Wertschätzung eines Gegenstands nicht allein das Kriterium seiner qualitativen Perfektion, sondern mehr noch jenes seiner Verfügbarkeit – seiner (wertsteigernden) Seltenheit oder seiner (wertmindernden) Abundanz – entscheidet: "Es la pluralidad descrédito de sí mismo, aun en preciosos quilates; y, al contrario la raridad encarece la moderada perfección".<sup>10</sup> Damit wird eine beunruhigende Interferenz, ja Konkurrenz zweier verschiedener Geltungssysteme sichtbar, wobei die Pointe von Graciáns Darstellung eben in der nachdrücklichen Akzentuierung des Seltenheitskriteriums und in der kaum weniger nachdrücklichen Zurückstufung des Perfektionskriteriums liegt, dessen Labilität Gracián explizit bei-

8 B. Gracián, *Obras completas*, edición y estudio preliminar de M. Batllori y C. Peralta, Bd. 1 (= BAE 229), Madrid 1969, S. 253.

9 Vgl. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. M. Romera-Navarro, Madrid 1954, S. 235 f.

10 Gracián, *Obras*, a.a.O. S. 253.

spielsweise in der Anekdote vom verkaufsuntüchtigen Indianer im 11. Abschnitt des *Discreto* (*No ser malilla*) unterstreicht.<sup>11</sup>

Sobald sich herausstellt, daß selbst das schlechterdings Vorzügliche durch seine Multiplikation vulgär und nichtswürdig wird, ist indes das alte humanistische Prinzip der *Imitatio* außer Kraft gesetzt; denn je mehr sich etwas Kostbares mit geglückten Nachbildungen vervielfältigt, um so mehr reduziert sich sein Tauschwert auf dem Markt. Wenn jemand danach trachtet, zu gelten und geschätzt zu werden, genügt es folglich nicht, Perfektion zu erreichen; zur Perfektion muß sich vielmehr die Rarität gesellen. Um den Eindruck des Seltenen zu erzielen, kann man sich nach einer Graciánschen Faustregel schlicht rar machen<sup>12</sup> oder, besser: eine "nueva senda para la excelencia" finden; das heißt: statt der schon bekannten und vorbildlich erfüllten neue und noch unerfüllte Materien in Angriff nehmen. Derart erwächst aus dem Streben nach Erhöhung von Tauschwert und Prestige durch Rarität die Aufgabe eines beständigen Wechsels der Disziplin, in der sich der "Héroe" zu illustrieren gedenkt. Dieser Wechsel der Materie und des Themas wird von Gracián in einem prononciert relationalen Sinn verstanden: jedenfalls vollzieht er sich stets mit dem Blick auf das Inventar des Vorhandenen, das es in irgendeiner Weise zu umgehen gilt, und so entsteht Innovation durch eine planmäßige Strategie der Vermeidung dessen, was an sich gerade besonders nachahmenswert und modellhaft erscheint.<sup>13</sup>

Der Gedanke einer solchen Strategie hat Gracián offenbar so fasziniert, daß er ihrem Ausdruck im siebten "Primor" eine Insistenz mitteilt, die auch die Wiederholung nicht scheut. Tatsächlich skizziert das Kapitel in nicht weniger als sechs Abschnitten Beispiele von Innovationsprozessen, welche auf ein einziges identisches Schema

11 Vgl. ebda. S. 335 f. Am Anfang dieses Abschnitts wird eine Art *Circulus vitiosus* skizziert, dessen Mechanismus gerade das Perfekte einem unvermeidlichen Wertzerfall aussetzt: "Achaque es de todo lo muy bueno, que su mucho uso viene a ser abuso. Codícianlo todos por lo excelente, con que se viene a hacer común; y, perdiendo aquella primera estimación de raro, consigue el desprecio de vulgar; y es lástima que su misma excelencia le causa su ruina" (ebda. S. 334).

12 Vgl. Gracián, *Oráculo*, a.a.O. S. 117 (Nr. 85): "Escasezes de apariencia se premian con logros de estimación".

13 Was hier in erster Linie als Marktstrategie formuliert wird, konvergiert der Sache nach offensichtlich mit dem Phänomen, das der Literaturhistoriker Harold Bloom unter psychoanalytischen Gesichtspunkten als eine ödipale "Anxiety of Influence" (New York 1973) beschrieben hat.

gebracht werden. Zunächst wird die Figur des innovativen Themen- und Materienwechsels gleichsam historisch – durch die Bereiche der biblischen, der römischen und der spanischen Geschichte – dekliniert. Jedesmal erweist sich für einen Nachfolger, daß sein Vorgänger in einem bestimmten Sektor ein Modell von idealem Verhalten realisiert hat, und jedesmal verzichtet der Nachfolger – 'klugerweise' – auf den Versuch einer Nachahmung, um seine Kräfte statt dessen in einem anderen, neuen Sektor zu erproben. So wählte Salomon – "sabiamente" – die Tugenden des Friedens, weil David schon in den Tugenden des Kriegs glänzte. Tiberius bemühte sich, die Mittel politischer Taktik einzusetzen, wo Augustus die Kraft der 'magnanimitas' zu demonstrieren pflegte. Und wenn Karl V. ein 'Wunder an Kampfesstärke' war, dann wurde Philipp II. nach dem Gesetz der *Excelencia de primero* ein Wunder an Klugheit.

Auf die geschichtliche Variation der Figur folgt eine reicher differenzierte Entfaltung des Schemas nach verschiedenen Tätigkeitsbereichen. Unter ihnen betrifft der erste das Amt des Papstes, für das die Graciánsche Innovationsregel erstaunlicherweise nicht weniger gilt als für weltliche Ämter. Offenkundig existieren auch hier Möglichkeiten eines "moderno rumbo para la celebridad"; denn wenn die Perfektion der Heiligkeit ("lo eminente santo") in einem Papst erreicht ist, kann der nächste sich durch eine Perfektion der Gelehrsamkeit ("lo sumamente docto") auszeichnen, während weitere Päpste Gelegenheit haben, ihren Ruhm in der Pracht der Bauwerke ("por la magnificencia en las fábricas") oder in der Steigerung weltlicher Macht ("por saber realzar la dignidad") zu suchen. Den Höhepunkt und Abschluß findet die Exempelserie – wie es epistemologisch naheliegt – im innersten Bereich des 'Ingenium', der Dichtung und Malerei. Hier sind es nun die literarischen Genera und die malerischen Techniken, durch deren Wechsel sich Innovation vollzieht. Deutlich wird das vor allem an der lateinischen Literatur, deren Geschichte von Gracián eben nach dem inzwischen bekannten Schema einer Innovation durch Gattungswechsel interpretiert wird. Das heißt: Nach Graciáns Verständnis erscheint die Wahl eines neuen Genus jeweils als bewußte Antwort auf die klassische Perfektion eines älteren Genus:

Cedióle Horacio lo heroico a Virgilio, y Marcial lo lírico a Horacio. Dio por lo cómico Terencio, por lo satírico Persio, aspirando todos a la ufanía de primeros en su género: que el alentado capricho nunca se rindió a la fácil imitación.<sup>14</sup>

Analoge Mechanismen ergeben sich in der Geschichte der Malerei, zu deren Illustration Gracián die häufig belegte Anekdote von einem Maler anführt, der sich zur (gröberen) Technik des "pintar a lo valentón" entschloß, da die (feinere) Technik des "pintar a lo suave y pulido" bereits in den Gemälden der Tizian und Raffael vollendet war:

Vio el otro galante pintor que le habían cogido la delantera el Ticiano, Rafael y otros. Estaba más viva la fama cuando muertos ellos. Valióse de su invencible inventiva: dio en pintar a lo valentón. Objetáronle algunos el no pintar a lo suave y pulido, en que podía emular al Ticiano; y satisfizo galantemente que quería más ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza.<sup>15</sup>

Sowohl der Dichter- als auch der Maler-Passus, die nicht zufällig am Ende der Exempelserie stehen, wirken in mehrfacher Hinsicht auf geradezu antizipatorische Weise zukunftssträchtig. Zunächst ist ihnen ein Verständnis literatur- und kunstgeschichtlicher Evolution zu entnehmen, das sich beinahe wie eine Vorwegnahme des formalistischen Bilds von den 'historischen Reihen' ausnimmt, in denen Vorgänge der Kanonisierung und der Verfremdung bestimmter Kunstmittel unablässig abwechseln. Die Manier, in der insbesondere die Maleranekdote berichtet wird, sagt im übrigen auch schon etwas über den geheimen Zwang aus, den die Kategorie der Novität als Innovationsdruck nach sich zieht. Vor allem aber zeigt sich, daß die Kategorie des Neuen, wo immer sie zur Geltung kommt, jedes nicht-historische Kriterium aufzulösen beginnt. Wo immer in den bildenden Künsten und in der Literatur eine Hierarchie von Geltungen bestand, wird sie durch das Diktat der Innovation temporalisiert, so daß die traditionellen vertikalen Distinktionen zurücktreten oder sich überhaupt verwischen. Besonders manifest wird diese Tendenz zur Nivellierung überlieferter Hierarchien im Abschnitt über den Ruhm der Päpste. Wenn es dort heißt: "Ascendieron con este aviso (also dank

14 Gracián, *Obras*, a.a.O. S. 254.

15 Ebda. Zu den Quellen dieser Anekdote, die manchmal mit Velázquez in Verbindung gebracht wird, vgl. A. Coster, "Baltasar Gracián", in *Revue Hispanique*, 29 (1913): 347-754, hier S. 458, und G. Schröder, *Baltasar Graciáns "Crítico"*. Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik, München 1966, S. 153.

der Strategie des Materien- und Themenwechsels) muchos de los soles de la Iglesia, al cenid de la celebridad", wird damit ja stillschweigend eingeräumt, daß auch die erstgenannte Qualität der Heiligkeit ("lo eminente santo") abgenutzt und aus einem breiten Bestand äquivalenter Alternativen ersetzt werden kann. Angesichts des unbedingten Innovationspostulats hört die Heiligkeit (wie später auch die Wahrheit) auf, als Wert an sich zu gelten,<sup>16</sup> und schrumpft zu einer Distinktionsmöglichkeit neben anderen, funktional gleichgeordnet etwa mit der Gelehrsamkeit oder mit dem Sinn für Kunst und politischen Machtgewinn.

Die gleiche Bewegung läßt auf dem Sektor der Poesie der Abschnitt über die römische Literatur erkennen. Auch er gibt an, wie das Gebot der Innovation eine Nivellierung hierarchischer Geltungen bewirkt, die hier in der traditionellen, vertikal konzipierten Gattungsordnung besteht. Gewiß kann man dabei vermuten, daß die Juxtaposition der Autoren Vergil, Horaz und Martial durch eine spezifisch spanische Disinvolvura gegenüber der "humanistische(n) Distinktion und Bewertung der Gattungen" zumindest befördert worden ist.<sup>17</sup> Andererseits verrät jedoch gerade die Reihenfolge der Namen des Epikers, des Lyrikers und des Epigrammatikers, daß diese Juxtaposition nicht ohne ein Bewußtsein dessen erfolgt, was mit ihr kontestiert oder wenigstens manifest ignoriert werden soll. Denn nur unter der Prämisse des Konzepts einer generischen Hierarchie kann es als Pointe erscheinen, eine Evolution zu skizzieren, die vom jeweils höheren zum jeweils niedrigeren Genus prozediert: vom Epos zur Ode, von der Ode zum Epigramm und dann noch einmal von der Komödie des Terenz zur Satire des Persius. Eben indem die klassisch-humanistische Gattungsordnung in ihrer Vertikalität als Ausgangspunkt der Entwicklung noch bewußt bleibt, zeigt sich um so ek'atanter, was ihr bei Gracián zuwiderläuft: die Horizontalität einer temporal verstandenen Innovationsordnung, welche das Niedrige gegenüber dem Hohen immer dann aufwertet, wenn es neu erscheint und von den kanonisierten Modellen abweicht.

16 Über den unvermeidlichen Geltungsverlust von 'Wahrheit', den der moderne "quest for constant novelty" nach sich zieht, vgl. die Bemerkungen von R. Palmer, "The Scope of Hermeneutics, the Problem of Critique and the Crisis of Modernity", in *Texte* 3 (1984): 223-239, bes. S. 237 ff.

17 So die Darstellung bei Schröder, *Baltasar Graciáns "Criticón"*, a.a.O. S. 150.

So zersetzt sich in Graciáns Poetik die Gattungshierarchie durch den – wenngleich natürlich noch nicht uneingeschränkt akzeptierten<sup>18</sup> – Primat des Gesichtspunkts der Innovation. Dazu kommt indessen ein zweites Motiv, das in die gleiche poetologische Richtung wirkt. Gemeint ist die resolute Ausweitung der "Agudeza"-Ästhetik, wie sie *Agudeza y arte de ingenio* entwickelt, eine Schrift, bei der es bezeichnenderweise schwerfällt zu entscheiden, ob sie eher als Graciáns Poetik oder eher als Graciáns Rhetorik gelten soll. Traditionell war die Ästhetik des spitzfindigen Scharfsinns ja als eine Spezialästhetik aufgefaßt worden, welche für die kleinen Genera von beschränktem Umfang und geringem verstechnischen Anspruch Gültigkeit besaß, also Epigramme, Madrigale oder allenfalls Sonette prägen durfte. Die Communis Opinio, nach der sich die "argutia" stets mit epigrammatischer "brevitas" zu verbinden hatte, wird etwa von Matteo Peregrinis repräsentativer Abhandlung *Delle acutezze* formuliert<sup>19</sup> oder erscheint im *Arte del verso italiano* des Marino-Kritikers Tommaso Stigliani, wenn er über die Form des Madrigals befindet: "Nè può un sì picciolo corpicello aggradare, quando egli non sia tutto sostanza e tutto vivacità. Adunque nella sola arguzia avrà da premere il facitor del Madrigale più ch'in altra condizione, da poi che il tessimento è di sì poca fatica."<sup>20</sup> Fehl am Platze ist die Häufung von "acutezze" beziehungsweise "agudezas" nach der gleichen Communis Opinio dagegen in den größeren Gattungen, zumal in jenen von narrativem Charakter. Neben Matteo Peregrini, dem Anwalt eines gemäßigten und generisch differenzierten Konzeptismus, drückt z.B. Galileo Galilei diese Ansicht auf eine sehr bildhafte Weise aus. In seinem Tasso-Kommentar stellt er für den Einsatz konzeptistischer Pointen, die er "scherzi" nennt, die Bedingungen: "che voglion essere in un poema separato e in sé stesso finito, come in un sonetto o madrigale, qual sia tutto dell'istessa testura; ma in una narrazion continovata non hanno luogo, perché non vi è ragion nessuna per la quale si deva più in questa che nell'altre parti saltabellare".<sup>21</sup> So zieme es sich, in einem

18 Als Einschränkung und Kontrolle sind offenkundig die "Primores" *Eminencia en lo mejor* und *Que el Héroe prefiera los empeños plausibles* gedacht, welche für das Kapitel *Excelencia de primero* in der Komposition des *Héroe* gewissermaßen den Rahmen abgeben.

19 Vgl. M. Peregrini, *Delle acutezze*, Genova-Bologna<sup>2</sup> 1639, S. 229 ff.

20 T. Stigliani, *Arte del verso italiano*, Bologna 1683, S. 205.

21 G. Galilei, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze 1943, S. 106.

eigens dafür hergerichteten Saal oder auf einem Fest zu tanzen; doch wäre es ungehörig, wenn ein Edelmann beim Gang zur Kirche oder zum Magistrat – also gleichsam auf epischer Reise – alle hundert Meter einen Tanzschritt einlegte:

in quel modo che sopra una scuola di ballare, o in una festa dove si danzi, noi vedremo con diletto, a un ballerino leggiadrissimo, quando una partita di gagliarda e quando una partita di canario; ma, per l'opposito, appareria cosa molto sconvenevole se un gentiluomo, andando alla chiesa o al magistrato, ad ogni cento passi spiccassi una mutanza di calata con un par di capriole, tornando poi al suo viaggio.<sup>22</sup>

Diese Beschränkung konzeptistischer Pointen auf unernste Epigramme und epigrammatische Kleinformen lockert sich nun, wie das Prinzip der "argutia" an Prestige gewinnt und im Rahmen einer Ästhetik intellektueller Kreativität zum Selbstzweck wird.<sup>23</sup> Eine solche Ästhetik, welche das Produktive des Intellekts gegen die 'Wahrheit der Dinge' ausspielt, ist vielleicht am nachdrücklichsten von Emanuele Tesauro reklamiert worden, weniger eklatant übrigens in seinem berühmten *Cannocchiale aristotelico* als in seiner *Filosofia morale*. Dort rühmt er einmal die konzeptistischen "Motti faceti", indem er sie folgendermaßen von den planen und sachgerechten "Motti seriosi" abhebt:

Sicome l'Otio è il riposo del Corpo; così la FACETIA è il riposo dell'Animo; ma non riposo otioso, spensierato: perche l'Intelletto è facoltà spirituale; e lo spirito, se non è legato dal sonno, tant'opera quanto viue, perche la sua vita è operare. Anzi se ne Motti seriosi è più di sodezza; ne Motti faceti è più di acutezza; in quegli è più di giudicio; in questi è più d'ingegno, peroche quelli nascono dalla Verità delle cose; questi si partoriscono della fecondità dell'Intelletto; il qual riconoscendoli per propri parti, maggiormente ne gode; e nella stessa Operatione troua il riposo.<sup>24</sup>

22 Ebda.

23 Unter kritischer Perspektive stellt diesen Prozeß exemplarisch Boileaus *Art poétique* (II 105 – 122) dar. Vgl. N. Boileau-Despréaux, *Épîtres – Art poétique – Lutrin*, ed. C.-H. Boudhors, Paris<sup>3</sup> 1967, S. 92:

Jadis de nos Auteurs les Pointes ignorées

Furent de l'Italie en nos vers attirées.

[...]

Le Madrigal d'abord en fut enveloppé.

Le Sonnet orgueilleux luy-mesme en fut frappé.

[...]

L'Avocat au Palais en herissa son stile,

Et le Docteur en chaire en sema l'Evangile.

24 E. Tesauro, *La filosofia morale*, Venezia<sup>5</sup> 1673, S. 310.



Bei dieser Opposition von "sodezza" und "acutezza", "giudicio" und "ingegno" erhebt sich die 'Fruchtbarkeit des Intellekts' ("fecondità dell'Intelletto") deutlich akzentuiert über die 'Wahrheit der Dinge' ("verità delle cose"). Damit tritt der spezifische Anspruch eines jeden Themas zurück hinter die Autonomie ingenöser Operationen, die verschiedenen Themen, unbekümmert um deren besondere Beschaffenheit und Dignität, unterschiedslos appliziert werden können. Die Sache selbst und mit ihr das Decorum des literarischen Genus werden zweitrangig, während eine primäre Bedeutung dafür den spezifischen Arten von Operationen zufällt, welche der Intellekt mit den Dingen durchführt. So ergeben sich jene Poetiken und Rhetoriken, deren Kategorisierungen nicht mehr von den Themen und ihrer Ordnung in unterschiedlich konnotierten Gattungen ausgehen, sondern von den Verfahrensweisen des Ingeniums, das sich der Gattungen und der Themen souverän zu bedienen weiß.

Eine Schrift diesen Typs ist auch Graciáns *Agudeza y arte de ingenio*, eine rhetorische Poetik, die statt eines Inventars von Gattungen und Themen ein Inventar von "agudezas", das heißt: von ingenösen Denkfiguren präsentiert. Dabei läßt sich hier ebenso wie im "Primor" *Excelencia de primero* beobachten, daß bei allem Wandel der Kategorien die Vorstellung verschiedenartiger Gattungskonventionen noch nicht völlig geschwunden ist. Immerhin bringt der Traktat gelegentlich die traditionell üblichen Distinktionen in Erinnerung, z.B. wenn im 6. Diskurs erklärt wird:

Tienen sus engastes los pensamientos, y no se deben barajar las crisis y ponderaciones de un grave historiador con los encarecimientos y paronomasias de un poeta. Pide muy diferentes pensamientos, y aun palabras, una carta familiar que una oración; ni merece ser asunto principal de un sermón el concepto que es brillante para un soneto.<sup>25</sup>

Oder wenn wenig später der Padre Jerónimo de San José ("nuestro aragonés y zaragozano") gelobt wird, weil er jeweils gattungsgerecht "conceptuoso y elegante en sus versos, erudito y docto en sus discursos, noticioso y grave en sus historias" sei (A: 231). Um so bemerkenswerter wirkt vor dem Hintergrund dieser gelegentlich noch angeführten klassisch-humanistischen Stildoktrin dann ein Kapitel wie

25 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [im folgenden A: S.], ed. E. Correa Calderón, Madrid 1969, Bd. 2, S. 231.

der 63. (und abschließende) Diskurs *De las cuatro causas de la agudeza*, in dem das Moment des "ingenio" eine entschiedene Privilegierung gegenüber dem Moment der "materia" erfährt. So heißt es über das sehr weitläufig behandelte Ingenium als Quelle der "agudeza": "Es el ingenio la principal, como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas" (A: 254). Dagegen wird über den wesentlich knapper behandelten Aspekt des 'Materials' der "agudeza" mitgeteilt:

Hay unas materias tan copiosas como otras estériles, pero ninguna lo es tanto que una buena inventiva no halle en qué hacer presa, o por conformidad o por desconveniencia, echando sus puntas del careo (A: 255).

Demnach erscheint die "materia" des Dichtens wenigstens tendenziell als gleichgültig gegenüber der produktiven Ingeniosität einer "buena inventiva". Mit dieser Tendenz korrespondiert der auffällige Umstand, daß Gracián gerade dort vermeidet, von der traditionellen, hierarchisch gegliederten Stiltypologie eines erhabenen, mittleren und niedrigen Stils zu sprechen, wo der Titel des "Discurso" die "variedad de los estilos" oder die "ideas de hablar bien" ankündigt. Statt der bei solchen Themenstellungen zu erwartenden Repertoires von Registern verschiedener Stilhöhen beschränkt sich Gracián auf horizontale und wesentlich deskriptiv verstandene Distinktionen, wie etwa den Gegensatz zwischen "estilo natural" und "estilo artificial" ("aquél, liso, corriente, sin afectación, pero propio, casto y terso; éste, pulido, limado, con estudio y atención; aquél claro, éste dificultoso", (A: 242) oder jenen zwischen den (estilos) "capitales, redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia: asiático y lacónico, según la autoridad" (A: 235). Dabei ist wichtig zu bemerken, daß solche nicht vertikal aufgefaßten Distinktionen kein Werturteil präjudizieren und lediglich verschiedene Domänen der Prosa voneinander trennen. So heißt es beispielsweise über die letztgenannte, 'kapitale' Unterscheidung: "El dilatado (estilo) es propio de oradores; el ajustado (estilo) de filósofos morales", und allenfalls wird eine persönliche, doch nicht allgemeingültig reklamierte Präferenz Graciáns für den "estilo ajustado" bzw. "lacónico" deutlich, wenn er fordert, daß die Historiographen zwischen den beiden 'kapitalen' Stilformen wechseln dürfen: "Más que vulgar ignorancia es querer ajustar un historiador a la seca narración de los sucesos, sin que comente, pondere, ni censure" (A: 236). Derart spielt keinerlei Rolle mehr, daß die poetologische Tra-

dition zwischen Epos und Epigramm eine prinzipielle Differenz von Erhabenheit und Niedrigkeit sah; was bei Gracián bleibt, ist allein die – tendenziell umgekehrt gewertete – Differenz von breiter Explizitheit und pointierter Straffung: "De los poetas, los épicos se explayan, los epigramatarios se ciñen" (A: 236).

Deshalb hat es innerhalb der Graciánschen Poetik seine Logik, wenn der Name des Epigrammatikers Martial immer wieder zumindest gleichrangig neben jenem des Epikers Vergil auftaucht: eine Juxtaposition, die jeden Humanisten des Quattro- und Cinquecento zutiefst skandalisiert hätte. Diese Gleichrangigkeit von Epigramm und Epos, Fabel und Traktat postuliert Gracián in zahlreichen Autorenrangierungen zwischen der Vorrede zum *Héroe* und jener zum *Criticón*, wobei die letztere schon in den ersten Positionen nebeneinander Homer und Äsop, Seneca und Lukian erscheinen läßt.<sup>26</sup> Offensichtlich sind bei diesen in gewisser Hinsicht programmatischen Kanonentwürfen die Namen derart gewählt, daß ihre Reihenfolge möglichst eklatant die alten Rangordnungen zwischen 'Poesie' und 'Prosa' oder zwischen sublimen und komisch-satirischen Gegenständen aufhebt. Am frappantesten kommt eine solche Tendenz vielleicht zu Beginn des 56. Kapitels (*De la agudeza compuesta fingida en especial*) von *Agudeza y arte de ingenio* zum Ausdruck. Hier läßt sich einerseits wiederum erkennen, daß Gracián sehr wohl bewußt ist, welche generischen Hierarchien er durch seine Poetik überspielt; denn immerhin eröffnet er den Abschnitt mit der traditionsgerechten Feststellung, unter den 'Erfindungen des Ingeniums' gebühre der erste Platz ("el primer grado, y aun agrado") den "graves epopeyas" (A: 198). Weniger traditionsgerecht erscheint dagegen schon das Konzept, die höchste poetische Form des 'sublimen Epos' als eine bloße Amplifikation der "agudeza", eben als eine "agudeza compuesta fingida", auszugeben und zu behandeln. Indessen verschieben sich die klassisch-humanistischen Kategorien nicht allein durch die Gliederungsperspektive, welche aus dem literarischen Werk par excellence sozusagen die Sondererscheinung eines formalen rhetorischen Verfahrens macht. Auffälliger wirkt noch die eigentümliche Gradatio einiger Musterepen, in der die herkömmliche Rangordnung pointiert auf den Kopf gestellt wird. Sie beginnt mit Vergils *Aeneis* als Beispiel

26 Vgl. Gracián, *El Criticón* [im folgenden C: S.], ed. S. Alonso, Madrid 1980, S. 63.

einer 'heroischen Epopöe', an der Gracián genaugenommen nur den Kunstgriff der 'epischen Umstellung' zu rühmen weiß. Eine Spur beredter zeigt er sich beim griechischen Roman, dessen Heliodor-scher Archetyp den Inbegriff der "epopeyas amorosas" darstellt: "así Heliodoro, en los trágicos sucesos de *Theagenes y Clariquea*, describe elegantemente la tiranía del amor profano y sus violencias" (A: 199). Über beide Erzählformen der Antike, den griechischen Roman wie das römische Epos, erhebt sich jedoch die moderne 'novela picaresca', und das bezeichnenderweise, 'obwohl sie einen niedrigen Gegenstand behandelt':

Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española. (A: 199f).

Wie sehr diese Trias als Gradatio entwickelt ist, mag nicht zuletzt aus dem Umstand erhellen, daß sie ihre Klimax just in der "agudeza" als der spezifisch spanisch zugerechneten Qualität erreicht.

Bei alledem haben wir noch nichts über die konkret textlichen Konsequenzen gesagt, welche Graciáns Nivellierung hierarchischer Gattungsdistinktionen hervorbringt. Um eine detailliertere Untersuchung anzuregen, genügt es an dieser Stelle wohl, *pars pro toto* abschließend zwei besonders signifikante Phänomene zu erwähnen. Beide prägen Stil und narrative Komposition des *Criticón*, also die Gestalt jenes Textes, der als moralphilosophisch-satirische Korrektur des Heliodor-Romans durchaus in partiellem Gegensatz zu den früheren Graciánschen Traktaten die Nichtigkeit der Welt und die irdische Unauffindbarkeit der Felisinda, das heißt: der Allegorie des Glücks, zu lehren versucht.<sup>27</sup> Sein Gegenstand ist demnach zweifellos ein "asunto grave", der sich letztenendes mit dem Ernst und der Würde einer Predigt identifiziert. Nun zählt es aber zu den erstaunlich paradoxen Aspekten des *Criticón*, daß eben der Text, der über die Welt so streng Gericht hält wie kaum ein anderer Text des Siglo de Oro, gleichzeitig alle nur denkbaren Kunstmittel heranzieht, um der zu verurteilenden oder jedenfalls zu belehrenden Welt doch auch nach Kräften zu gefallen. Dabei zeigt sich einer genaueren intertex-

27 Vgl. dazu meine Interpretation in: V. Roloff – H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Der spanische Roman*, Düsseldorf 1986, S. 126-144.

tuellen Analyse, wie wenig die rhetorischen Kunstmittel, auf die Gracián recurriert, nach traditionellen Maßstäben mit der weltüberwindenden 'gravitas' seines Gegenstandes und seiner Botschaft gemein haben; vielmehr lassen sie deutlich ihre Herkunft aus *sensu strictiori* dissonanten niedrigen Gattungen von ausgeprägtem Unterhaltungscharakter erkennen.

Das gilt z.B. für das auffälligste Stilisticum, das den Text des *Criticón* auf der Ebene des Elocutio bestimmt. Von den Wortspielen der Paronomasie meint Gracián im Agudeza-Traktat ja selbst, daß die "encarecimientos y paronomasias de un poeta" nicht mit den "crisis y ponderaciones de un grave historiador" vemengt werden sollten. In der Tat waren die paronomastischen Formen verbaler "agudeza", wie sie das *Criticón* geradezu überwuchern, von der klassischen Poetik eines Castelvetro oder Torquato Tasso aus dem Bereich der tragisch ernstesten Gattungen ausgeschlossen worden, während Giovanni Della Casas *Galateo* sie nicht einmal im Bereich der entspannten Konversation tolerieren mochte. Wenn im *Galateo* beispielsweise auf die Bitte "Va', chiama il barbieri" die Antwort erfolgt: "E perché non il barbadomani?", lautet der warnende Kommentar wie bezüglich des "scambiar le sillabe ne' vocaboli per frivoli modi e sciocchi" überhaupt: das seien "vili modi e plebei".<sup>28</sup> Was für Della Casa als Wortspiel um "barbieri" und "barbadomani" 'niedrig' und 'plebejisch' gilt, kann indes als Wortspiel um "marido" und "marivenido" in Graciáns *Anfiteatro de monstruosidades* zum legitimen Mittel predigthafter Belehrung aufsteigen: "Admiráronse de uno que pretendía por muger la que había muerto a su marido, y él quería ser el marivenido" (C: 462).

Ähnlich steht es auf der Ebene der Romankomposition mit der narrativen Technik jener "suspensiones", die Gracián ausgerechnet Ariosts *Orlando furioso* verdankt. Dabei handelt es sich um eine – übrigens bis in den Feuilletonroman nachwirkende – Art des Kapitelschlusses, die am Ende einer *Crisi* bestimmte Fragen und Rätsel aufwirft, um sie dann jeweils zu lösen, sobald in der nächsten *Crisi* nach einem einleitenden Apolog der Handlungsfaden fortgesponnen wird. Häufig sind diese Fragen auf den Namen und die Natur einer allegorischen Erscheinung bezogen, welche zunächst erschreckend

28 Vgl. Giovanni Della Casa, *Galateo*, a cura di R. Romano, Torino 1975, S. 44 (Kap. 20).

und rätselhaft bleibt. So wird etwa am Ende von *Crisi* III, 3 ein monströses Wesen angekündigt, dessen Identität als – wie es heißt – ‘häßlicher Sohn’ einer ‘schönen Mutter’ ein tiefes Geheimnis darstellt. Dementsprechend endet das Kapitel mit dem Satz "Quien quisiere saber qué monstruo, qué espantoso fuesse aquel feo hijo de una tan hermosa madre, y dónde fueron a parar nuestros asustados peregrinos, trate de seguirlos hasta la otra crisi" (C: 610). Tatsächlich erfährt man dann in der nächsten *Crisi*, daß das Monstrum als der ‘Haß’, der ‘erstgeborene Sohn’ der ‘Wahrheit’, zu identifizieren war: "era el Odio, el primogénito de la Verdad: ella le engendra, cuando los otros le conciben, y ella le pare con dolor ageno" (C: 612). Derart wird die Konstruktion einer Allegorie zu einer narrativen Spannungsfigur ausgebeutet, und erneut liegt der Ursprung dieser Figur – der Folge von "empeño" und "desempeño", um mit dem Agudeza-Traktat zu sprechen – nicht in einer "grave epopeya", die wie etwa Tassos *Gerusalemme liberata* Graciáns gegenreformatorischer Doktrin ideologisch verwandt wäre, sondern in Ariosts ganz und gar unfrohem, aber abwechslungsreich ‘spannendem’ *Orlando furioso*. In solcher Kombination von Predigt und ritterlichem ‘Romanzo’ verbindet sich eine Botschaft weltvernichtender Strenge mit einem literarischen Medium von weltlichster Unterhaltsamkeit. Und als vielleicht schärfstes Paradoxon des Textes entsteht jene Mischung von "sagrado" und "profano", die im gleichen Text am Ende dem Verdikt rigoroser Satire verfällt (C: 759).

## RESUMEN

La ponencia trata de definir la actitud de Gracián ante el sistema de géneros elaborado por la poetología del Renacimiento. Aunque se haya convertido en tópico la afirmación de que el clasicismo poetológico del Renacimiento italiano nunca ha penetrado verdaderamente en la literatura española, la obra de Gracián demuestra en varias partes tener presente el concepto renacentista de una jerarquía de géneros. Sin embargo, como otros escritores de la edad barroca, Gracián evidentemente intenta subvertir el orden discursivo fundado sobre ese concepto. Esta subversión sigue en la edad barroca, por lo general, dos direcciones que quisiera bautizar de "combinación (de géneros)" y de "nivelación (de géneros)" respectivamente, distintas entrambas del concepto de una "fusión (de géneros)", premisa esencial – según Auerbach – de un realismo "moderno".

La "combinación de géneros" resulta de la tentativa de mezclar diversos géneros en una actitud experimental en la cual la conciencia de la diversidad genérica juega un papel constitutivo: véanse, por ejemplo, la mezcla calculada del estilo épico y el estilo burlesco en *La secchia rapita* de Tassoni, la mezcla del estilo épico y el estilo lírico – conceptualizado en el *Adone* de Marino (apodado en seguida como 'poema de madrigales'), la mezcla del estilo épico y el estilo descriptivo de una égloga en el *Moyse sauvé* de Saint-Amant. Conectada, mas no idéntica a la "combinación" aparece la "nivelación" de géneros en la cual se observa la tendencia de anular la diversidad genérica o de sustituir sus criterios por otros principios. Esta segunda variante es la que cabe atribuir específicamente a Gracián.

En la obra de Gracián, el orden jerarquizado de géneros y estilos se ve subvertido esencialmente por dos principios: el principio de la innovación y el de la agudeza formal. El primer principio se halla desarrollado ya en el séptimo "primor" de *El Héroe* donde a la clasificación vertical de los géneros según la dignidad de su estilo se opone una clasificación temporal según su respectiva "novedad". Gracián presenta, en efecto, una reconstrucción de la historia de la poesía latina en la cual los escritores "advertidos" prefieren cada vez un género menos digno, pero más nuevo a un otro más digno, pero menos actual. El segundo principio consiste en el culto de la agudeza formal. Se trata de una estética tradicionalmente limitada a los géneros de poca extensión como el epigrama, el madrigal, el soneto

etc. Al generalizar esa estética de la productividad del ingenio que se impone a cualquier materia, Gracián procede por lo menos tendencialmente a una desvalorización de lo que es específico de cada tema o contenido literarios. Esa tendencia se manifiesta sobre todo en el tratado *Agudeza y arte de ingenio* donde Gracián elude las referencias a la distinción vertical de los estilos (sublime, medio, humilde), subrayando, en cambio, distinciones horizontales como por ejemplo las entre estilo "natural" y "artificial" o entre estilo "asiático" y "lacónico" ("redundante" vs. "conciso"). De esta manera la distinción entre poema épico y epigrama ya no resulta una distinción de dignidad poetológica, sino tan sólo de extensión: "De los poetas, los épicos se explayan, los epigramáticos se ciñen" (Discurso 61). Así se justifica la presencia de los nombres de Virgilio y Marcial en el mismo nivel: una "nivelación" que hubiera formado un motivo de escándalo para un humanista italiano de los siglos quince o dieciseis.

Entre las consecuencias textuales de esa "nivelación" de géneros hay que mencionar especialmente algunos rasgos de *El Criticón*. Pienso en primer lugar a la disonancia que existiría según cánones clásicos entre la gravedad del asunto y el procedimiento estilístico de la paronomasia, considerado tradicionalmente como conveniente sólo a los géneros epigramáticos más humildes. Al mismo orden de fenómenos pertenece el empleo del procedimiento narrativo de las "suspensiones" con las cuales Gracián sigue en vez del celebrado modelo tassiano el modelo más humilde e ideológicamente más lejano de Ariosto.



## ARTE DE INGENIO

### Überlegungen zur Gattungszugehörigkeit des Graciánschen Traktats

Peter Werle

Baltasar Graciáns *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642) gehört zu den unzugänglichsten Schriften des schwierigen Autors. Bis heute besteht in der Forschung nicht einmal ein Konsens darüber, welcher Gattung der Traktat zuzurechnen ist. Einige Interpreten sehen in ihm eine Poetik, andere lesen ihn als Rhetorik, wieder andere als Ästhetik.<sup>1</sup> Die Frage der Gattungszugehörigkeit ist jedoch alles andere als unerheblich, denn unmittelbar mit ihr verknüpft ist die Frage nach der Bedeutung des Textes.

Im folgenden soll daher ein Lösungsversuch unternommen werden, dessen Ergebnis fürs erste allerdings thesenartig ausfallen wird. Dabei möchte ich von einem Textteil ausgehen, der ohne Zweifel eine

1 M. Batllori, *Gracián y el Barroco*, Rom 1958: "[...] la *Agudeza y arte de ingenio* no es una retórica ni es, por su contenido, conceptista. Es una estética literaria barroca" (p. 113). B. Pelegrín hält dies für ein "errement curieux" und möchte den Traktat als *rhétorique élargie* verstanden wissen ("Introduction", in: B. Gracián, *Art et figures de l'esprit*, Paris 1983, Zitate p. 11).

E. Correa Calderón, "Introducción", in Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Bd. I, Madrid 1969, vermeidet jede eindeutige Festlegung. Am Ende der Überlegungen, die er unter der Überschrift "Estética de la Agudeza" (p.22) vorträgt, kommt er zu dem verwirrenden Schluß, "que *Agudeza y Arte de ingenio* no es ni un código del conceptismo ni tampoco una preceptiva culterana, sino, simplemente un tratado del arte poético y oratorio, en el cual Gracián se esfuerza por mostrar sus gustos eclécticos, aunque en teoría[...] se declare conceptista" (p. 26).

G. Schröder ist der Ansicht, Gracián habe "der Definition des Schönen ein eigenes Werk gewidmet, die *Agudeza y arte de ingenio*" (*Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein 1985, p. 112). Seiner Meinung nach ist "die Theorie des 'concepto'" zwar "aus der Rhetorik entwickelt", dabei sei aber "entscheidend, daß die *Agudeza* den Rahmen der Rhetorik hinter sich läßt und zur Ästhetik, einer allgemeinen Theorie des Schönen wird" (p.113). Für H.H. Grady bildet die *Agudeza* "a unique and pivotal moment in the development of aesthetic theory that looks forward in significant ways to Kant and post-Kantian aesthetics" ("Rhetoric, Wit and Art in Gracián's *Agudeza*", in *Modern Language Quarterly*, 41 (1980): 21-37, Zitat p. 22).

wesentliche Rolle für jede Lektüre spielt und der dennoch für die Interpretation des Textes bislang kaum genutzt wurde,<sup>2</sup> vom Titel des Buches nämlich. Wovon aber handelt ein Text, der sich als *Arte de ingenio* versteht?

Daß der Titel zunächst eine gewisse Ratlosigkeit hinterläßt, liegt vor allem am Begriff des 'ingenio'. Eine Bestimmung dieses Begriffs ist in der Tat mit besonderen Schwierigkeiten verbunden. So spielt 'ingenio' in Graciáns Schriften zwar eine zentrale Rolle, wird jedoch an keiner Stelle explizit definiert. Hinzu kommt, daß 'ingenium' bereits in der Antike einen weiten Begriffsumfang hat.<sup>3</sup> In Graciáns Erstlingswerk *El Héroe* findet sich jedoch ein Kapitel, das zumindest deutlich werden läßt, an welchen Traditionsstrang der Autor mit seiner Begriffsverwendung anknüpft und das darüber hinaus erste Hinweise auf den späteren Traktat enthält. Wir wollen daher zunächst auf dieses Kapitel – es handelt sich um den dritten 'Primor' – etwas näher eingehen.<sup>4</sup> Aber auch dessen Ausführungen sind für einen

- 2 Hiersind allerdings zwei wichtige Ausnahmen zu nennen. So bemerkt E.R. Curtius: "Graciáns *Terminus arte de ingenio* bietet die Handhabe zum geschichtlichen Verständnis" (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern<sup>8</sup> 1973, p. 299). Er verweist dann aber sofort auf die Tradition der klassischen Rhetorik und insbesondere auf Quintilian. Seiner Meinung nach schafft Gracián zwar "eine neue Theorie", diese sei aber "keine Poetik" (p. 302; vgl. dazu auch unsere Anm. 20). Nach Fertigstellung des Vortrags hat mich Aurora Egido auf einen Artikel von F. Lázaro Carreter aufmerksam gemacht ("El género literario de *El Criticón*", in *Gracián y su época*, Zaragoza 1986, pp. 67-87), in dem aufgrund einer verwandten methodischen Perspektive einige meiner Beobachtungen vorweggenommen sind (siehe dazu Anm. 23). Lázaro Carreter geht aus von der Position Batlloris: "Los P.P. BATLLORI y PERALTA han refutado con argumentos tajantes la interpretación de esa obra como tratado de Retórica: el título mismo proclama que no es un arte de la elocuencia, sino del ingenio. Podemos perfilar un poco más esa precisión, que no hubiera sido necesaria de haberse leído mejor a Gracián" (p. 68).
- 3 Vgl. dazu den Artikel "Ingenium" des *Thesaurus linguae latinae*, vol. 7, Leipzig 1934-64, Sp. 1522-1535. Einen knappen Überblick über die Geschichte des Begriffs gibt H. Weinrich, Artikel "Ingenium", in: Ritter, J./Gründer, K. (Hrg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel-Stuttgart 1976, Sp. 360-363; dort auch weitere Literaturangaben. Ergänzend dazu die entsprechenden Artikel bei S. Chauvin, *Lexicon philosophicum*, Leeuwarden<sup>2</sup> 1713, p. 318f und bei J.G. Walch, *Philosophisches Lexicon*, Leipzig<sup>4</sup> 1775, Bd. I, Sp. 2067-2070.
- 4 Im folgenden greife ich zurück auf die Darstellung des dritten 'Primor' in meiner noch unveröffentlichten Dissertation ("*El Héroe*. Eine Untersuchung zur Ethik des Baltasar Gracián"; die Arbeit erscheint in einem der nächsten Bände der *Spanischen Forschungen der Görresgesellschaft*).

modernen Leser derart kommentarbedürftig, daß es wohl nicht genügt, sie einfach zu zitieren.

# I

In den 'Primores' 3 bis 5 beschreibt Gracián die wesensmäßigen Voraussetzungen seines 'Héroe'; 'Primor' 3 behandelt die Beschaffenheit des Verstandes. Dies geschieht trotz der aphoristischen Form in unverkennbar systematischer Absicht. So beginnt der 'Primor' mit einer allgemeinen metaphysischen Vorüberlegung: "Grandes partes se desean para un gran todo, y grandes prendas para la máquina de un héroe" (p. 9 b).<sup>5</sup> Im Anschluß daran referiert Gracián, wenn auch mit der Andeutung kritischer Distanz, eine Position, die zwischen Verstandesgröße und menschlicher Vollkommenheit eine unmittelbare gegenseitige Abhängigkeit behauptet: "Gradúan en primer lugar los apasionados al entendimiento por origen de toda grandeza; y así como no admiten varón grande sin excesos de entendimiento, así no conocen varón excesivamente entendido sin grandeza" (p. 9 b). Wie die nächsten Sätze zeigen, teilt unser Autor die Überzeugung vom Vorrang des Verstandes, er möchte dies jedoch grundsätzlich begründet und weiter differenziert wissen. "Es lo mejor de lo visible el hombre, y en él el entendimiento: luego sus victorias, las mayores" (p. 9 b). Die Vorrangstellung des Intellekts wird metaphysisch begründet; sie wird abgeleitet aus einer Rangordnung des Seins, die sich unschwer als scholastisches Ordo-Denken identifizieren läßt.<sup>6</sup>

Die ausgezeichnete Beschaffenheit des Verstandes läßt sich weiter aufgliedern als ausgezeichnete Beschaffenheit von 'juicio' und 'ingenio': "Adecúase esta capital prenda de otras dos, fondo de juicio y elevación de ingenio, que forman un prodigio si se juntan" (p. 9 b). Die weitere Darstellung dieser Verstandesqualitäten bleibt ganz im

5 Zitiert wird nach folgender Ausgabe: B. Gracián, *Obras completas*, Ed. A. del Hoyo, Madrid<sup>3</sup>1967.

6 Dies wird noch deutlicher, wenn man das thematisch verwandte erste Kapitel des *Discreto* hinzieht. Dort liest man: "Toda ventaja en el entender lo es en el ser; y en cualquier exceso de discurso no va menos que el ser más o menos persona. Por lo capaz se adelantó el hombre a los brutos, y los ángeles al hombre, y aun presume con[s]tituir en su primera formalísima infinidad a la misma Divina Esencia. Tanta es la eminente superioridad de lo entendido" (p. 80 f).

Rahmen scholastischer Vermögenspsychologie, die sich aufgrund von Graciáns Äußerungen zur 'sínderesis' sogar als spezifisch thomistisch identifizieren läßt. Im Unterschied zu einer Reihe anderer Scholastiker legt Thomas die 'synderesis' nämlich nicht in den Willen, sondern in den Verstand, und zwar nicht als Vermögen ('potentia'), sondern als Gehaben ('habitus').<sup>7</sup> Genauso eindeutig ordnet Gracián im folgenden die 'sínderesis' dem 'entendimiento' zu. Auch sein Ingeniumsbegriff gehört offensichtlich in den Kontext scholastischer Vermögenspsychologie.

'Ingenio' steht bei Gracián zur Bezeichnung einer gewissen Verstandesqualität, die Aristoteles mit *εὐφροσύνη*, *δεινότης*, *εὐστοχία* benennt, aber nur ansatzweise und in unterschiedlichsten Zusammenhängen thematisiert; in der lateinischen Aristoteles-Tradition werden diese Benennungen mit 'ingenium', 'sol(l)ertia', 'bona indoles' wiedergegeben, zum Teil auch als Lehnwörter übernommen.

Eine grundsätzliche, wenn auch nicht sehr ausführliche Äußerung dazu findet sich in der *Nikomachischen Ethik*:

Est igitur vis seu potestas quaedam, quam *δεινότητα*, sollertiam vocant. Haec autem ejusmodi est, ut ea, quae ad scopum propositum pertinent, agere et consequi possit. Ea, si scopus ille honestus sit, laudabilis; si malus aut turpis, versutia est nominanda. Proinde et prudentes et versutos dicimus *δεινούς* sive sollertes. Prudentia porro non est haec sollertia, sed tamen non sine hac facultate.<sup>8</sup>

Aristoteles zufolge gibt es einige Tätigkeiten, für deren Ausübung eine solche Begabung besonders nützlich oder sogar notwendig ist. So ist sie etwa eine Voraussetzung für den Dichter: "Quamobrem solertis [*εὐφροῦς*] est poetica aut ejus qui animo commotus: horum enim hi facile flectuntur, illi ad inquirendum proclives sunt."<sup>9</sup> Innerhalb der Dichtkunst wiederum zeigt sich 'euphyía' als eine besondere Befähigung zum Finden von Metaphern; dies kann man nämlich nicht lernen: "Hoc enim unum neque ab alio sumere licet felicisque ingenii signum est: bene enim transferre est similia animadvertere."<sup>10</sup> Auch

7 Zur Charakterisierung der thomistischen 'synteresis' vgl. R. Leiber, "Name und Begriff der Synteresis", in *Philosophisches Jahrbuch*, 25 (1912); 372-392, hier p. 386 f.

8 Aristoteles, *Nikomachische Ethik* 6, 13; 1144 a. Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Aristoteles, *Opera omnia*, Ed. C. Bussemaker, 5 Bde., Paris 1848-74.

9 *Poetik* 17; 1455 a; eine Parallelstelle dazu findet sich in der *Rhetorik* (III,10; 1410). An einer anderen Stelle wird die Begabung der Euphyia auch für den Redner gefordert (*Rhetorik* I, 6; 1362 b).

in der Philosophie ist metaphorisches Denkvermögen wichtig; daher ist Philosophie ebenfalls Sache des 'eustochos':

Oportet vero metaphoram ducere, ut antea dictum est, a propinquis rebus, non tamen manifestis; quemadmodum etiam in philosophia sollertis acutique hominis est, cernere quid in rebus multum inter se distantibus simile sit.<sup>11</sup>

Der Graciánsche Ingeniumsbegriff ist entscheidend von der scholastisch-aristotelistischen Tradition geprägt und geht im Rahmen des *Héroe* in keinem wesentlichen Moment über sie hinaus. (Eine erkennbare Abweichung läßt sich dann allerdings in der *Arte de ingenio* beobachten.) Diese Vorgabe ist wichtig für das Verständnis des dritten 'Primor', dessen argumentativer Zusammenhang wohl nur vor dem Hintergrund dieser Tradition erkennbar wird.

"Señaló pródigamente la filosofía dos potencias al acordarse y al entender. Súfrasele a la política con más derecho introducir división entre el juicio y el ingenio, entre la sindéresis y la agudeza" (p. 9 b). Großzügig verfahren und keineswegs notwendig ('pródigamente'), so Gracián, hat die Philosophie – verdeutlichend gesagt, die spekulative Philosophie, die Metaphysik – 'memoria' ('el acordarse') und 'intellectus' ('el entender') als verschiedene Seelenvermögen bestimmt. Und zwar, so kann man kommentierend hinzufügen, vor allem Augustinus; Thomas von Aquin wendet sich gegen eine solche Trennung, versucht aber gleichzeitig, Augustinus zu integrieren.<sup>12</sup> Auch hier vertritt Gracián wieder eine spezifisch thomistische Position. Der praktischen Philosophie – 'política' steht hier wohl als Überbegriff für den gesamten Bereich der Ethik<sup>13</sup> – möge man zugestehen, mit größerer sachlicher Berechtigung zwischen 'juicio' und 'sindéresis' auf der einen und 'ingenio' und 'agudeza' auf der anderen Seite zu unterscheiden. Auch dies ist keine genuin Graciánsche Unterscheidung. Sie wird vielmehr bereits in der *Nikomachischen Ethik* vorgenommen und findet ihre prägnanteste Formulierung in einer rekapitulierenden Formel gegen Ende des sechsten Buches; laut Ari-

10 *Poetik* 22; 1459 a.

11 *Rhetorik* III, 11; 1412 a.

12. Vgl. *Summa Theologiae* I, 77, 1 und I, 79, 7. Auch J.L. Vives unterscheidet drei Seelenkräfte: 'voluntas', 'intelligentia', 'memoria' (*De anima et vita*, ed. M. San Cipriano, Torino 1963, p. 50 f.).

13 Vgl. dazu auch die Bemerkung des Aristoteles, die Bezeichnung für Ethik sollte angemessener 'Politik' lauten (*Magna Moralia* I, 1; 1181 f.).

stoteles finden sich in dem Seelenteil, "in dem unsere Meinungen entstehen, zwei Formen [...]: intellektuelle Gewandtheit [*δαινότης*]; sollertia und sittliche Einsicht [*φρόνησις*]; prudentia."<sup>14</sup>

Gracián jedenfalls hält nur diese Unterscheidung der Verstandestätigkeiten für gerechtfertigt: "Sola esta distinción de inteligencias pasa la verdad escrupulosa, condenando tanta multiplicación de ingenios a confusión de la mente con la voluntad" (p. 9 b). Der Satz enthält eine deutliche Kritik an vorhergehenden Ingeniumstheorien, die sich etwa so umschreiben läßt: 'Ingenium'/'ingenio' wird bisweilen allgemein für 'Begabung' gebraucht; eine derartige Begriffsverwendung führt jedoch zu einer Vermengung von intellektiven und voluntativen Seelenvermögen unter dem Überbegriff 'ingenium'. Diese Kritik richtet sich wohl in erster Linie gegen Huartes *Examen de ingenios* – ein Werk, gegen das Gracián des öfteren anschreibt, so etwa auch im ersten Kapitel des *Discreto* –, man kann sie aber auch schon auf Luis Vives' Schrift *De anima et vita* beziehen.<sup>15</sup>

Nach dieser kritischen Zwischenbemerkung führt Gracián seine Überlegungen weiter: "Es el juicio trono de la prudencia, es el ingenio esfera de la agudeza; cuya eminencia y cuya medianía deba preferirse, es pleito ante el tribunal del gusto" (p. 9 b). Die Tätigkeit des 'juicio' manifestiert sich in der 'prudencia', die des 'ingenio' in der 'agudeza'. Welcher der beiden Verstandesqualitäten der Vorzug zu geben sei, läßt sich für ihn im Rahmen einer Erörterung des 'entendimiento' nicht klären, eine solche Entscheidung gehört in den Bereich des Willens; sie ist abhängig vom individuellen 'gusto'. Interessant ist hierbei jedoch, daß Gracián selbst für 'juicio' votiert: "Aténgome a la que así imprecaba: 'Hijo, Dios te dé entendimiento del bueno'" (p. 9 b).

14 *Nikomachische Ethik* 6, 13; 1144. Zitiert nach: Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Übs. F. Dirlmeier, Stuttgart 1969, S. 174.

15 In *De anima* definiert Vives zwar im einleitenden Satz seines Kapitels "De ingenio" im engeren Sinne: "Universam mentis nostrae vim, de qua sumus hactenus locuti, ingenium nominari placuit, quod se instrumentorum ministerio exerit et patefacit" (p. 77). Aber kurz zuvor, im Kapitel über das 'iudicium' findet sich ein markantes Beispiel für die von Gracián kritisierte weite Verwendung des Begriffs: "Sunt naturaliter ingenia quaedam prava et malevola, prona ad incredulitatem universalem, quae conglutinationem omnem applicationemque ad alia ingenia refugunt, nihilque volunt credere, nisi quod ipsa vel invenerint, vel attulerint" (p. 76). Zu Huartes Ingeniumsbegriff vgl. bes. die ersten beiden Kapitel des *Examen de ingenios*.

Der Rest des Kapitels ist der Beschreibung des 'ingenio' gewidmet. "La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol es deste mundo en cifra, si no rayo, vislumbre de divinidad. Todo héroe participó exceso de ingenio" (p. 9 b). Ein gutes 'ingenium' ist also durch folgende Eigenschaften charakterisiert: lebhafte Einbildungskraft ('valentía'), Beweglichkeit und Schnelligkeit des Denkens, Scharfsinn; alles Eigenschaften, die schon im aristotelischen Begriff der 'euphyía' angelegt sind, aber auch bei Aristoteles nicht näher erläutert werden. Ein derart ausgestattetes 'ingenium' verleiht dem 'Héroe' eine gewisse Teilhabe am göttlichen Licht; auch den Ursprung dieser Metaphorik hat man wohl eher in der thomistischen als in der neuplatonischen Lichtmetaphysik zu suchen.<sup>16</sup> Im übrigen gehört auch schon für Thomas ein gut ausgestattetes 'ingenium' zu den Voraussetzungen menschlicher Größe: "velocitas ingenii pertinet ad perfectionem hominis" lautet eine lapidare Feststellung in der *Summa Theologiae*.<sup>17</sup>

Genau diese "velocitas ingenii", die "prontitud de ingenio" soll eine Reihe von Beispielen im dritten 'Primor' belegen.<sup>18</sup> In unserem Zusammenhang ist an diesen Beispielen – einige von ihnen findet man später in der *Arte de ingenio* wieder – vor allem beachtenswert, daß die "prontitud de ingenio" gleichermaßen auf 'dichos' und 'hechos', auf 'pensar' und 'hacer' bezogen wird.<sup>19</sup>

Gracián kennt aber auch Formen des Mißbrauchs von 'ingenium'. So gibt es Leute, die allzu verschwenderisch damit umgehen, indem sie ihre Subtilität Gegenständen widmen, die sie gar nicht verdienen, und sie solchen entziehen, die sie verdienen würden: "Pero hay también perdidos de ingenio como de bienes, pródigos de agudeza: para presas sublimes, tagarotes; para las viles, águilas" (p. 11 a). Diese Kritik geht wohl gegen falsch angewandte und übertriebene phi-

16 Vgl. dazu die zahlreichen Belege in: F.J. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin 1961.

17 *Summa Theologiae* I. II., qu. 4, art. 5, corp. art.; zitiert nach der Ausgabe in: S. Thomae Aquinatis opera omnia, Ed. R. Busa. Bd. 2, Stuttgart-Bad Cannstatt 1980; Zitat p. 361.

18 Im *Discreto* wird diesem Aspekt ein eigenes Kapitel (15) gewidmet.

19 "Son los dichos de Alejandro esplendores de sus hechos. Fue pronto César en el pensar como en el hacer. [...] Son los dichos y hechos ajenos en una fértil capacidad semillas de agudeza, de las cuales fecundado el ingenio, multiplica cosecha de prontitudes y abundancia de agudezas." (p. 10f)

losophische oder philologische Spitzfindigkeiten. Es gibt jedoch auch Literaten, die die moralisch indifferente Begabung des 'ingenium' in verwerflicher Weise einsetzen und dadurch der Verachtung anheimfallen: "Mordaces y satíricos, que si los crueles se amasaron con sangre, estos con veneno. En ellos la sutileza, con extraña contrariedad, por liviana, abate, sepultándolos en el abismo de un desprecio, en la región del enfado" (p. 11).

Bis dahin, so Gracián, habe er 'ingenium' nur unter dem Aspekt einer Naturanlage dargestellt. Eine solche Begabung kann aber auch ausgebildet und damit Gegenstand einer 'arte' werden: "Hasta aquí, favores de la naturaleza; desde aquí, realces del arte. Aquella engendra la agudeza, esta la alimenta, ya de ajenas sales, ya de la prevenida advertencia" (p. 11 b). Neben der eigenen aufmerksamen Beobachtung ("prevenida advertencia") ist vor allem das Studium der Äußerungen fremden Scharfsinns – und zwar Äußerungen im Reden wie im Handeln – für die Pflege dieser Begabung wichtig: "Son los dichos y hechos ajenos en una fértil capacidad semillas de agudeza, de las cuales fecundado el ingenio, multiplica cosecha de prontitudes y abundancia de agudezas" (p. 11 b).

Die im Rahmen des *Héroe* nur knapp angedeutete Möglichkeit eines speziellen Ausbildungsprogramms für das 'ingenium' hat Gracián offensichtlich in seiner *Arte de ingenio* zu verwirklichen versucht. Mit unseren Vorüberlegungen haben wir jedenfalls einen ersten Zugang zu dem schwierigen Traktat und wichtige Hinweise auf die Bedeutung des Titels gewonnen.

## II

Offenbar rechnete Gracián selbst mit der Möglichkeit, seine Leser könnten die *Arte de ingenio* für eine Rhetorik halten. Er wendet sich nämlich gleich in den ersten Sätzen seines Vorworts ("Al Letor") gegen eine traditionelle und keineswegs unмотivierte, seiner Meinung nach gleichwohl unzutreffende Zuordnung von 'ingenio' und 'agudeza' zur Rhetorik:

He destinado algunos de mis trabajos al juyzio, este dedico al ingenio. Teórica flamante, que aunque se hallan algunas de sus sutilezas en la Retórica, aún no llegan a vislumbres: hijos huérfanos que, por no conocer su verdadera madre, se prohijavan a la eloquencia. Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas como



de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos; pero contiénense ellos a la raya de fundamento de la sutileza y, quando más, de adornos del pensamiento (p. 1168 b).

Der Autor grenzt also bereits im Vorwort seine Konzeption grundsätzlich gegen die Rhetorik ab. Sein Traktat wendet sich zwar auch an Redner und Dichter, diese sind jedoch nur Teilgruppen einer umfassenderen intendierten Leserschaft, deren "diversidad de gustos" ausdrücklich berücksichtigt wird:

El predicador estimará el substancial concepto de Ambrosio; el humanista, el picante de Marcial. Aquí hallará el filósofo el prudente dicho de Séneca; el historiador, el malicioso de Tácito; el orador, el sutil de Plinio; y el poeta, el brillante de Ausonio (p. 1168 f).

Das Vorwort betont auch deutlich die Neuheit des Unternehmens; dieser Anspruch kündigt sich bereits an in der Charakterisierung der Schrift als "teórica flamante" und wird im Schlußsatz explizit ausformuliert: "Y tú, o libro, aunque lo nuevo y lo raro te afiançan, si no el aplauso, el favor de los lettores, con todo esso deprecarás la suerte de encontrar con quien te entienda" (p. 1169 b).

Da mag es zunächst verwundern, daß Gracián im 'Discurso primero' den innovativen Charakter seines Werkes nicht etwa in einer kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theoretikern herausarbeitet, sondern in Abgrenzung gegenüber antiken Autoren. Mit seiner Schrift reagiert er nämlich auf ein Defizit antiker Theoriebildung:

Hallaron los antiguos método al sylogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desauciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio. Contentáronse con admirarla, no passaron a observarla, con que no se le halla reflexión, quanto menos difinición (p. 1169).

Die "antiguos", von denen hier die Rede ist, sind aber niemand anderes als Aristoteles, und die kritischen Bemerkungen zur Thematisierung von 'ingenium' haben ja durchaus ihre Berechtigung, und zwar nicht nur in Hinblick auf die Schriften des Stagiriten.

Das Fehlen einer einschlägigen 'arte' hat man laut Gracián auszugleichen versucht durch den Einsatz von 'imitación', allerdings mit zweifelhaftem Erfolg. Seiner Meinung nach besteht in diesem Punkt ein wirkliches Defizit:

No se puede negar arte donde amenazan yerros; ni hábito, donde reina la dificultad; ármase con reglas un sylogismo, fórgese con ellas un concepto. Mendiga dirección todo artificio, quanto más sutilezas del ingenio (p. 1169f).

Die Analogie, die hier zwischen dem syllogistischen Verfahren und den neu zu entwickelnden Verfahren zur Erzeugung eines 'concepto' konstruiert wird, ist aufschlußreich. Bei der angekündigten 'arte' geht es nicht etwa um eine nachgeordnete Hilfswissenschaft, sondern es handelt sich schlicht um eine neue Disziplin, der von ihrem Stifter ganz selbstverständlich ein Platz neben Rhetorik und Dialektik eingeräumt wird.

Die Dignität dieser neuen Disziplin ergibt sich für Gracián aus dem hohen Rang ihres Objektbereichs und läßt sich metaphysisch begründen: "Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos; entre los de la mente reina el concepto, triunfa la agudeza" (p. 1170 a). An einer späteren Stelle im 'Discurso segundo' wird der Objektbereich der neuen 'arte' sogar eindeutig denjenigen von Dialektik und Rhetorik übergeordnet:

El entendimiento, como primera potencia, álcase con la prima del artificio, con lo estremado del primor en todas sus diferencias de objetos. Destínanse las artes a estos artificios, adelantando y facilitando su perfección. Atiende la Dialéctica a la conexión de términos para formar un sylogismo y la Retórica al ornato de palabras para componer una figura.

De aquí se saca con evidencia que el concepto consiste también en artificio, y el *superlativo* de todos. No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura (p. 1171 a; Hervorhebg. P. W.).<sup>20</sup>

Im Kontext dieser Stelle soll offensichtlich auch ein Vorrang des 'ingenio' vor dem 'juicio' begründet werden. Mit dieser Begründung entfernt sich Gracián aber sowohl von der aristotelistischen Tradition

20 Vom Anspruch her handelt es sich bei der *Arte de ingenio* bzw. bei der *Agudeza* also keineswegs um eine Ergänzungsdisziplin zur antiken Rhetorik, wie Curtius gemeint hat: "Die Originalität Graciáns besteht nun aber gerade darin, daß er als erster und einziger das System der antiken Rhetorik für ungenügend erklärt und es durch eine neue Disziplin ergänzt hat, für die er systematische Geltung in Anspruch nimmt" (*Europäische Literatur*, p. 301). Die Behauptung, Gracián erkläre "das System der antiken Rhetorik für ungenügend", dürfte sich wohl kaum belegen lassen. Graciáns Theorie steht in der Tat in einem Verhältnis direkter Abhängigkeit zur antiken Rhetorik, wobei aber deren Gültigkeit ausdrücklich vorausgesetzt wird: "Repito siempre que la agudeza tiene por materia las figuras retóricas: dales la forma del concepto y echa sobre este fundamento el realce de la sutileza" (p. 1236 b).

als auch von seinen eigenen Aussagen im *Héroe*. Denn dort wurde die vergleichende Wertung beider Verstandesqualitäten an den individuellen Geschmack verwiesen. Außerdem richtete sich 'ingenio' im *Héroe* auch keineswegs selbstverständlich auf die Wahrheit; das zeigt ja auch die dortige Kritik an den "mordaces y satíricos". Neu ist schließlich auch die zusätzliche Bestimmung, 'ingenio' ziele auf die Schönheit ab. Gerade die Zuordnung von 'ingenio' zu 'hermosura' und die daraus resultierende nachgeordnete Relationierung 'agudeza' – 'hermosura' werden aber im dritten 'Discurso' stark eingeschränkt.

In diesem 'Discurso' soll die 'agudeza' aufgegliedert werden, in einem Differenzierungsverfahren, das bereits mit scholastischer Pedanterie angekündigt wird: "Esta es la esencia de la agudeza en común. Iránse distinguiendo sus géneros y especies por sus propias diferencias" (p. 1171 b).<sup>21</sup> Im dritten 'Discurso' wird nun folgende Unterscheidung eingeführt:

La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio, que es el objecto desta arte. Aquella tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita; esta, no cuidando de esso, afecta la hermosura sutil. Aquella es más útil, esta deleitable. Aquella es todas las artes y ciencias en sus actos y sus hábitos; esta, como estrella errante, no tiene casa fija (p. 1172 a).

Diese Stelle ist in vieler Hinsicht aufschlußreich. So wird zunächst einmal die Gleichsetzung von 'agudeza' und 'artificio' zurückgenommen. Die 'agudeza de artificio' bildet jetzt nur noch einen Sonderfall der 'agudeza'. Dies hat aber Folgen für die Gesamtkonzeption der Schrift; sie wird nämlich von einem im Titel angekündigten 'tratado de la agudeza' reduziert auf einen 'tratado de la agudeza de artificio', von einer umfassenden *Arte de ingenio*<sup>22</sup> zurückgeführt auf eine

21 Diese ebenso wie die einleitenden Sätze des 4. 'Discurso' belegen übrigens in schöner Deutlichkeit das deduktive Vorgehen Graciáns, das in der Sekundärliteratur bisweilen bestritten wird. (Mit besonderer Vehemenz etwa von E. Hidalgo-Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, München 1985, pp. 122, 142-148, 164-166).

22 Als solche liest sie offensichtlich der Zensor P. Juan Bautista de Avila. Er bescheinigt dem Werk "much a utilidad para todos los estudiosos, despertándolos el ingenio tanto, que más se le dé que se le mejore" (p. 1167 a; Hervorhebung P.W.). Für einen jesuitischen Pädagogen liegt ein derartiges Mißverständnis nahe, denn Weckung und Ausbildung des 'ingenium' ("excitetur ingenium") sind zentrale Anliegen jesuitischer Erziehung (vgl. dazu: J.B. Hermann, *La pédagogie des Jésuites au XVI siècle*, Bruxelles-Paris 1914, p. 246 f.).

spezielle Ästhetik, die auf das Erkennen und Hervorbringen der 'hermosura sutil' abzielt.<sup>23</sup> Nur der Geltungsbereich ist gleichgeblieben: es sind noch immer, wie schon im *Héroe*, die weiten Felder des Denkens, Redens und Handelns.

Fassen wir zusammen. Graciáns Schrift *Arte de ingenio* ist ihrer Intention nach offensichtlich keine Rhetorik. Sie entwirft vielmehr eine aus aristotelisch-thomistischen Vorgaben heraus entwickelte Ästhetik der Verstandestätigkeit; eine Ästhetik, deren formende Wirkung auf die Bereiche des Denkens, Redens und Handelns gerichtet ist. Viel Erfolg war dieser Konzeption allerdings nicht beschieden. So konnte der Autor zwar mit berechtigtem Stolz sein Werk als die erste Abhandlung einer neuen, von ihm selbst begründeten Disziplin ansehen. Es spricht jedoch vieles dafür, daß dieses Werk das einzige Exemplar seiner Gattung geblieben ist.

23 Auch Lázaro Carreter weist in dem bereits zitierten Artikel (vgl. Anm. 2) darauf hin, daß der Titel des Traktats sehr weitgespannte Leserexpectationen zuläßt: "Esas cosas que se aparean no serán forzosamente verbales ni, menos aún, literarias: el ingenio puede desencadenar, por igual, acciones, gestos, dichos, chistes o figuras. Todos estos resultados son idénticamente conceptuosos. De las figuras se ocupa la Retórica; pero ha de haber unas reglas, un arte que se refiera a ellas y a las restantes cosas que obedecen al mismo principio motor. Esas reglas constituirán el *arte de ingenio*, el *tratado de la agudeza*, conforme al título de la primera edición" (a.a. O., p. 68). Bei Lázaro Carreter wird zwar nicht explizit ausformuliert, aber doch indirekt deutlich gemacht, daß der Anspruch des Titels und das im dritten 'Discurso' entworfene Programm erheblich abweichen: "Hay, explica [Gracián], una 'agudeza de perspicacia', y otra 'de artificio'. La primera intenta descubrir las verdades dificultosas, y da frutos en artes (entiéndase 'técnicas') y ciencias. La 'de artificio' opera en todos los actos físicos y verbales, y su manifestación es la hermosura. Esta agudeza, la 'de artificio', es la que él se reserva [...]" (p. 69).

## RESUMEN

Hasta hoy no hay ningún consenso en la crítica sobre el género literario al que se pueda atribuir el *Arte de ingenio* de Gracián. Las opiniones vacilan al clasificar esta obra en tratado de poética, retórica o estética. Un primer acceso importante a este problema, cuya aclaración es fundamental para averiguar la intención del texto, ofrece el título del libro. Pero también el significado del título, y sobre todo el del concepto central 'ingenio', tiene que ser primeramente reconstruido.

El concepto 'ingenio' tiene ciertamente un papel fundamental en los escritos de Gracián, pero en ellos no se encuentra ninguna definición. Una interpretación detallada del tercer 'Primor' del *Héroe* deja claro, sin embargo, que Gracián con el uso de este concepto se orienta en la tradición de la filosofía aristotélico-tomista. 'Ingenio' es para Gracián una cualidad del entendimiento que Aristóteles denomina *εὐφροσύνη, δεινότης, εὐστοχία* (en la tradición aristotélica latina se traducen estos conceptos por 'ingenium', 'sollertia', 'bona indoles'); pero Aristóteles la formula solamente en esbozo, tratándola en diferentes contextos. Esta cualidad es según Aristóteles sobre todo importante para los poetas, pero también para los oradores y los filósofos. Un buen 'ingenio' se caracteriza según Gracián sobre todo por tres propiedades: "valentía", "prontitud", "sutileza". Todas estas propiedades están ya incluidas en el concepto aristotélico de 'Euphyia', pero tampoco Aristóteles las aclara en detalle. En especial se acentúa en el tercer 'Primor' el aspecto de la "prontitud de ingenio". Este aspecto es ya resaltado por Tomás de Aquino en la *Summa Theologiae* ("velocitas ingenii pertinet ad perfectionem hominis"). Pero según Gracián la cualidad natural 'ingenio' puede ser educada intencionalmente y llegar a ser objeto de un arte. Estas indicaciones en el *Héroe* permiten suponer que en la obra posterior *Arte de ingenio* se trata de la realización de tal programa de formación.

En el prólogo ('Al Letor') del *Arte de ingenio* el autor demarca primero su concepción claramente de la retórica. Según sus declaraciones en el 'Discurso primero' reacciona Gracián con su escrito a una deficiencia de la teorización en la edad antigua, es decir al tratamiento según su opinión insuficiente en los "antiguos". (Con éstos se entiende evidentemente Aristóteles.) El tratamiento de 'ingenio', que hace Gracián, aspira al establecimiento de una nueva

disciplina, que no sólo se le asigna un puesto *junto* a la retórica y a la dialéctica, sino que dispone en comparación con estas dos disciplinas además del objeto supremo, como se hace constar en el 'Discurso segundo'.

En este 'Discurso segundo' se distancia Gracián en parte tanto de la tradición aristotélica como de su posición anterior en el *Héroe*. De manera distinta que en el primer escrito se afirman aquí la primacía del 'ingenio' sobre el 'juicio' y una orientación fundamental del 'ingenio' hacia 'hermosura'. Pero precisamente entonces la asociación absoluta entre 'ingenio' y 'hermosura' y su relación subordinada 'agudeza' – 'hermosura' se restringen en gran manera en el 'Discurso tercero'.

No la 'agudeza' en su totalidad, sino una de sus dos especies, la 'agudeza de artificio', se refiere ahora a la 'hermosura'. Pero esta limitación tiene consecuencias para la concepción total del escrito. Pues éste se reduce de un 'tratado de la agudeza', que menciona el título, a un tratado 'de la agudeza de artificio' ("la [agudeza] de artificio [...] es el objeto desta arte") y de un amplio 'arte de ingenio' se convierte en una estética especial que aspira al conocimiento y a la producción de la "hermosura sutil".

Así podría mirar el autor por cierto con orgullo justificado su obra como el primer tratado de una nueva disciplina fundada por él mismo. Pero, en verdad, esta obra debería haber quedado como el único ejemplar de este género.

## II

### PRAGMATICA DE GRACIAN





# DIE 'REGLA DE GRAN MAESTRO' DES *ORACULO MANUAL* IM KONTEXT BIBLISCHER UND IGNATIANISCHER TRADITION

Georg Eickhoff

## I

"Man wende die menschlichen Mittel an, als ob es keine göttlichen, und die göttlichen, als ob es keine menschlichen gäbe. Große Meisterregel, die keines Kommentars bedarf." So übersetzt Schopenhauer die "regla de gran maestro", die als Nummer 251 im *Oráculo manual* des Jesuiten und Bibelprofessors Baltasar Gracián zu finden ist.

In dieser Maxime wird die Zweiteilung der graciánschen Aphorismen auf den Begriff gebracht.<sup>1</sup> Jedesmal handelt es sich um eine kurze "regla", der ein längerer "comento" beigefügt ist. Aber gerade bei der Nummer 251 verhält es sich andersherum mit Länge und Kürze: die "regla" ist die wortreichste des ganzen *Oráculo*, der "comento" der kürzeste. So hebt sich die große Meisterregel oder besser "Regel eines großen Meisters", aus Graciáns Werk heraus. Ich möchte im folgenden zeigen, daß in diesen wenigen Worten wesentliche Züge der Pragmatik Graciáns hervortreten, indem ich ihre biblischen und ignatianischen Quellen hinzuziehe.

Ich halte die Übersetzung mit "Regel eines großen Meisters" deshalb für angemessener, weil Gracián hier seine Sentenz offenbar als Zitat ausweisen will. Dem zeitgenössischen Leser dürfte bekannt gewesen sein, daß es sich um ein Diktum des Jesuitengründers handelt.<sup>2</sup> In den frühen hagiographischen und lehrhaften Schriften über Ignatius von Loyola nimmt der Ausspruch eine wichtige Stellung ein.

1 Vgl. Karl Alfred Blüher, "Graciáns Aphorismen im *Oráculo manual* und die Tradition der politischen Aphorismensammlungen in Spanien", in *Iberoromania*, 1 (1969): 319-327.

2 Zu Graciáns sämtlichen Bezügen auf Ignatius und zur bisherigen Diskussion derselben vgl. Ignacio Elizalde, "Baltasar Gracián e Ignacio de Loyola", in *Manresa*, 52, 204 (1980): 235-248.

Maldonado de Guevara sieht allerdings erst bei Gracián den ignatianischen Gedanken in die ihm gebührende Form gebracht. Er bezeichnet den lakonischen Aphorismus Graciáns als die "forma monumental del aforismo paradójico".<sup>3</sup> Bei Ignatius findet sich die Aussage jedoch nicht in aphoristischer Form. Vielmehr berichtet der Ignatiusbiograph Ribadeneyra, der hier als zugleich ursprünglichste und verbreitetste Quelle zu gelten hat, eine praktische Situation, in der sich Ignatius entsprechend verhalten und erklärend geäußert hat:

Un día (Ignacio) fue a visitar a un señor devoto de la Compañía, del qual no fue tan bien recibido como era razón. Pensó que era la causa el no valerse tanto los nuestros de su autoridad y buena voluntad para las cosas de la Compañía como de otros, y dixome: – Yo quiero hablar claro a este señor, y dezirle que ha más de treinta años que Dios nuestro Señor me ha enseñado que en las cosas de su servicio tengo de tomar todos medios honestos y posibles; pero de tal manera, que no ha de estribar mi esperanza en los medios que tomare, sino en el Señor por quien se toman. Y que si su Señoría quiere hazernos merced y ser uno destos medios para el divino servicio, que le tomaremos con muy entera voluntad; pero que ha de entender que ni en él ni en otra criatura viva estribará nuestra esperanza, sino solo en Dios.<sup>4</sup>

Ebenfalls in der *Vita* Ribadeneyras findet sich aufbauend auf diesen Bericht eine grundsätzliche Charakterisierung ignatianischen Denkens und Handelns im selben Sinne.<sup>5</sup> Dort begegnet auch der Terminus "medios humanos", während die Kombination "medios divinos" weder bei Ribadeneyra noch – soweit ich sehe – in den Werken des Ignatius selbst zu finden ist.

3 Francisco Maldonado de Guevara, *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola y otros estudios*, Granada 1954, S. 6.

4 Pedro de Ribadeneyra, *Vita Ignatii Loyolae. Fontes Narrativi*, vol. IV, Rom 1965, S. 845 f.

5 Ebd., S. 883 f.: "Quien le veía emprender cosas sobre sus fuerzas juzgava que no se governava por prudencia humana, sino que estribava en sola la providencia divina, mas en ponerlas por obra y llevarlas adelante usava todos los medios posibles para acabarlas; pero esto hazía con tal recato, que la esperanza de salir con ellas no la ponía en los medios humanos que tomava como instrumentos de la suave providencia de Dios nuestro Señor, sino solo en el mismo Dios, que es autor y obrador de todo lo bueno. Y con esto, como quiera que la cosa le sucediesse quedava él con suma paz y alegría espiritual. Ordenava muchas cosas que, por ser las causas que le movían ocultas, parecía a algunos que yvan fuera de camino, o a lo menos que eran maravillosas y que ellos no las podían alcançar, mas el sucesso en estas cosas mostrava con cuánto espíritu y prudencia se governava, pues avía aplicado la medicina antes que assomasse la enfermedad, y avía prevenido y remediado con providencia el daño que sin ella se pudiera seguir."

Aufgrund dieser Bemerkungen bei Ribadeneyra sind neben Gracián auch andere Jesuiten daran gegangen, Aphorismen zu formulieren. Man erkannte in der dialektischen Aussage zu Recht einen wesentlichen Kernpunkt ignatianischer Mystik und Pragmatik.<sup>6</sup> Die Sentenz wurde für so bedeutsam gehalten, daß es in den vierziger und fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts innerhalb des Ordens eine engagierte Diskussion um die angemessene aphoristische Umsetzung gab, in die schließlich der Generalobere autoritativ eingriff.<sup>7</sup> Mittlerweile hat sich die Diskussion, die skurrilerweise in Shanghai ausgelöst wurde, nämlich durch eine dort erscheinende Jesuitenmissionszeitschrift, eindeutig entschieden – übrigens nicht nur gegen Gracián, auch gegen den Generaloberen der Jesuiten.<sup>8</sup>

Im Rahmen seiner umfassenden Interpretation der *Ejercicios espirituales* hat Gaston Fessard nachgewiesen, daß – wenn man ignatianischen Geist schon in Aphorismen fassen will – die Formel aus dem Jahr 1705 des ungarischen Jesuiten Hevenesi als die am ehesten ignatianische anzusehen ist. Sie lautet:

Haec sit prima agendorum regula: sic Deo fide, quasi rerum successus omnis a te, nihil de Deo penderet;  
ita tamen iis operam admove, quasi tu nihil, Deus omnia solus sit facturus.

In dieser Form ist die Sentenz in den sogenannten *Thesaurus Spiritualis* der Jesuiten eingegangen, das sozusagen amtliche Compendium jesuitischen Geistes – freilich nicht ohne in späteren Auflagen noch einmal verändert zu werden.

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Aphorismen fällt sofort auf. Die Glieder des Chiasmus sind bei Hevenesi gegenüber Gracián vertauscht. Während bei Gracián die beiden Handlungsweisen durch die jeweils zugehörigen *como-si-no* Hypothesen intensiviert und gleichsam durch Ausräumung aller Widerstände beschleunigt werden, werden die zwei gegensätzlichen Handlungen bei Hevenesi durch ihre jeweiligen quasi-Hypothesen eingeschränkt, gleich-

6 Vgl. Hugo Rahner, *Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe*, Freiburg 1964, S. 230.

7 Vgl. Gaston Fessard, *La Dialectique des Exercices Spirituels de Saint Ignace de Loyola*, Paris 1966.

8 Die letzte und mit Rahner übereinstimmende Bewertung des Aphorismus ist zu finden bei Josef Stierli, "Gott vertrauen im Menschenwerk", in *Canisius*, 38 (1987), Heft 2.

sam gebremst oder buchstäblich durchkreuzt. Fessard spricht deshalb, den rhetorischen Chiasmus der Wortstellung einberechnend, von einem "double chiasme" und einem "chiasme intérieur". Meiner Ansicht nach, müßte man von einem dreifachen Chiasmus sprechen, denn jeder der Sätze erhält doch seine eigene paradoxe Durchkreuzung, so daß sich, wiederum die chiasmatische Gliederfolge einberechnend, eine dreifache Verflechtung ergibt. Fessard widmet sich geradezu enthusiastisch der Detailanalyse dieser komplizierten Verknüpfungen. In unserem Zusammenhang muß es reichen, festzuhalten, daß die menschliche und die göttliche Handlungssphäre bei Ignatius oder Hevenesí, wie man will, wesentlich enger und fester untereinander verflochten sind als bei Gracián. Fessard entschuldigt sich anschließend für die Ausführlichkeit seines Kommentars und merkt zu Gracián kritisch an, es hätte nicht heißen müssen "Regel, die keines Kommentars bedarf", sondern "Regel, an der man nichts verändern darf".<sup>9</sup>

Es ist sicher nicht angebracht, Gracián von irgendwelchen seiner Quelle her vorschreiben zu wollen, was er darf oder nicht. Mit gleicher Sicherheit ist es aber unangebracht, den Aphorismus des *Oráculo manual* als "forma monumental" einer Aussage des Ignatius zu bezeichnen. Denn bei der ingeniösen Bearbeitung der ignatianischen Quelle ist viel von deren Eigentümlichkeit, Bestimmtheit und Unmißverständlichkeit verloren gegangen. Man muß den Chiasmus des *Oráculo* nicht streng im Sinne einer ignatianischen Verknüpfung von Geistlichem und Profanem verstehen, wie es viele Kommentatoren der Stelle dann auch nicht tun. Allein der bereits zitierte Maldonado de Guevara deutet ihn ganz inhaltlich und ganz ignatianisch. Die überwiegende Zahl der *Regla*-Kommentatoren aber bezieht sich in ihrer Deutung stärker auf die parallele statt auf die chiasmatische Struktur der Satzfolge: die *Regla* gebe einer doppelten Ordnung der Mittel Ausdruck, dem Konzept zweier parallel existierender, unabhängiger Seinsebenen und Handlungsbereiche, die nicht vermischt werden dürften und in der Pragmatik Graciáns nicht vermischt würden. Danach bestehe ein Kerngedanke dieser Pragmatik in der praktischen Trennung von *divinum* und *humanum*, die erst in einer über dem

9 Fessard, a.a.O. (Anm. 7), Bd. 1, S. 305-363.

pragmatisch Konkreten zu suchenden, harmonischen Einheit auf-  
gehe.<sup>10</sup>

Das Ergebnis ist das, was Hugo Rahner in seiner Begründung für den Hevenesi-Aphorismus eine "Stockwerktheologie" genannt hat.<sup>11</sup> Er nimmt dabei bezug auf den zitierten Fessard und meint mit "Stockwerktheologie" eben eine solche Weltansicht, in der die profane und die geistliche Sphäre getrennt voneinander, eine über der anderen, angeordnet sind, während es bei Ignatius, was in den Geistlichen Übungen ganz deutlich wird, um die geistliche Durchdringung des – scheinbar – Profanen geht.

Ich denke nicht, daß das *Oráculo* im Sinne einer "Stockwerktheologie" zu deuten ist, noch daß die Deutung von der Trennung der Lebensbereiche ihm ganz gerecht wird. Gracián versucht wie Ignatius die pragmatische Integration von *divinum* und *humanum*, jedoch mit einer anderen Akzentsetzung als der Ordensgründer.<sup>12</sup>

10 Einige Beispiele für diese Interpretationsweise: Karl Vossler, "Einleitung", in Gracián, *Handorakel*, Leipzig 1938, S. VI f.; Hugo Friedrich, "Nachwort", in Gracián, *Criticón*, Hamburg 1957, S. 225; Hellmut Jansen, *Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genf-Paris 1958, S. 81; Karl Alfred Blüher, *Seneca in Spanien*, München 1969, S. 401; Emilio Hidalgo-Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, München 1955, S. 42 f.; Sebastian Neumeister, "Der andere Gracián: Die 13. Meditation des *Comulgatorio* (1655)", in *Iberoromania*, 23 (1986): 124; Benito Pelegrín, *Éthique et Esthétique du Baroque. L'Espace Jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles 1985, S. 183. Naturgemäß hat die gängige Interpretation des Aphorismus auch ihren Niederschlag in seiner Übersetzung gefunden. Ein Extrem im Sinne dessen, was Rahner "Stockwerktheologie" nennt (siehe Anmerkung 11) findet sich in der letztgenannten Arbeit Pelegríns, a.a.O.: "On doit agir dans les affaires humaines comme s'il n'y avait pas des divines et dans les divines comme s'il n'y en avait pas d'humaines." Dementgegen übersetzt Miguel Battlori: "Il faut chercher les moyens humains comme s'il n'y avait pas de divins, et les moyens divins comme s'il n'y en avait pas d'humains. Règle de grand maître, elle n'a pas besoin de commentaire." Miguel Battlori, "Gracián moraliste et écrivain spirituel", in ders. *Cultura e Finanze. Studi sulla storia dei gesuiti da S. Ignazio al Vaticano II*, Roma 1983, S. 248. Mit der Übersetzung "procurar-chercher" wird auch Schopenhauers zumindest einseitige und, auf die *medios divinos* bezogen, pelagianistisch mißverständliche Übersetzung "procurar-anwenden" korrigiert.

11 Rahner, a.a.O. (Anm. 6), S. 231.

12 Peter Werle weist in seiner Trierer Dissertation von 1982 ("El Héroe". Eine Untersuchung zur Ethik des Baltasar Gracián, Münster 1989) bei der Analyse der Maxime 251 auf die Maxime 211 ("Este mundo es un cero: a solas vale nada; juntándolo con el cielo, mucho.") und auf das "juntar la tierra con el cielo" (*El Político*, BAE 229, S. 289) hin. Ferner auch *Criticón*, II, 2 und II, 7.

Er stellt den "medios humanos" des Ignatius seine "medios divinos" gegenüber. Soweit ich sehe, ist dieser Begriff eine eigene – und sehr gewagte – Erfindung Graciáns, wie sie aber bei ihm kaum verwundern kann. Vielleicht haben seine Zeitgenossen die Spannung gespürt, die in dieser Wortkombination steckt. Gibt es das überhaupt, "medios divinos"? Dieses graciánsche Konstrukt scheint mir jedenfalls sehr aufschlußreich für die Bewertung seiner Pragmatik im Kontext christlicher Moral und Religiosität.

In der ignatianischen Quelle ist anstatt von "medios divinos" von "esperança en Dios" die Rede. "Esperança en Dios" bezeichnet das Ende menschlicher Verfügungsgewalt und eröffnet den Raum allein göttlichen Handelns und unverfügbarer Gnade. Mit der Umkehrung der "esperança en Dios" in "medios divinos" wird dieser Bereich göttlicher Gnade in die menschliche Pragmatik integriert – und damit letztlich destruiert. Die Aktivität geht jetzt vom Menschen aus, denn vor und über den "medios" dieser oder jener Sphäre steht der Mensch, der sie anwendet oder nicht anwendet. Das Vertrauen wird verdrängt, zugunsten einer Erweiterung menschlicher Aktivität. Diese Wendung zum Vertrauen auf menschliche Möglichkeiten läßt sich analog im *Comulgatorio* finden.

Im *Comulgatorio* setzt sich eine im gesamten Jesuitenorden um diese Zeit nachweisbare Tendenz fort, die in die gleiche Richtung geht.<sup>13</sup> Die "meditaciones" des *Comulgatorio* bilden eine Akkomodationsform der Geistlichen Übungen des Ordensgründers, bei der die imaginativ zu füllenden Leerstellen des Textes, die in den originalen Exerzitien für einen gott-menschlichen Dialog Raum bieten sollen, immer mehr rhetorisch gefüllt werden. Das Ergebnis ist ein horizontaler Dialog zwischen dem Autor der "meditación" und ihrem frommen Leser. Die mystagogische Offenheit für die Erfahrung göttlicher Gnade, eine gleichsam vertikale Offenheit, verliert sich zugunsten der intellektuellen Erkenntnis einer Doktrin. Der Exerzitant hat wenig zu "arbeiten", denn der geistliche Lehrer nimmt ihm alle Imaginationsarbeit ab. Der Dichter der "meditación" traut sich selbst mehr zu als dem guten Geist, der nach Ignatius die imaginierenden Seelenkräfte des Menschen leiten kann. Die Klage über diese Entfremdung von den

13 Dazu allgemein: Joseph de Guibert, *La Spiritualité de la Compagnie de Jésus*, Rom 1953, S. 305-315. Konkreter: Ignacio Iparraguirre; *Historia de los Ejercicios de San Ignacio*, 3 Bde., Rom 1946-1973. Insbesondere Bd. 3, S. 173-199.

Exerzitien des Ignatius wird in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und auch schon früher immer wieder laut. Eine Rückkehr zu den ursprünglichen ignatianischen Exerzitien ist aber erst in unserem Jahrhundert konsequent verfolgt worden.

Es ist deshalb kein Zufall, daß der alttestamentliche Simson, der Inbegriff menschlicher Kraft, der tätige Mensch im Bewußtsein seiner Leistungsfähigkeit, bei Gracián zum Vorbild des nach religiöser Tugend und Heiligkeit strebenden Menschen wird.<sup>14</sup>

Analog läßt sich der Weg beschreiben, den die Ignatiushagiographie des 16. und 17. Jahrhunderts geht. Der Mystiker Ignatius, der in vielem so skurrile Narr, der dem Bild des "varón discreto" bei Gracián nicht entspricht und nicht entsprechen will, tritt zurück hinter dem Bild eines Ignatius von in jeder Hinsicht vollkommener und deshalb etwas steriler Tugendhaftigkeit. Ignatius wird in aufeinander aufbauenden Viten immer weniger als mystisch inspirierter Mittler zwischen geistlichem und profanem Leben gesehen, gleichsam als menschliches Medium zwischen göttlicher Weisheit und menschlichem Leben. Vielmehr wird der Heilige nach und nach zur bloßen Verkörperung natürlich erreichbarer Tugenden, zum Repräsentanten einer Leistungsreligion, dem Heiligkeit nur insofern zukommt, als sich seine Tugendhaftigkeit ins Übermenschliche verlängert.<sup>15</sup>

So ist auch der Heilige aus der Zusammenfassung des *Oráculo* nicht heilig durch göttliche Gnade, durch "esperança en Dios", sondern durch menschliche Leistung, durch Anwendung der rechten Mittel zur rechten Zeit.

Dennoch scheint es mir unzutreffend, das graciánsche Ideal der "santidad" rein profan im Sinne von "virtud" zu verstehen.<sup>16</sup> Es mag sein, daß "santo" in der *Maxime* 300 den Sinn von "virtuoso" hat. Bleibt aber zu fragen, ob "virtuoso" nicht bei Gracián den Sinn von "santo" hat.<sup>17</sup> Im *Críticón* scheint mir dieses Verständnis zugrundezuliegen.

14 *Comulgatorio*, Med. XX. Im *Críticón* wird ebenfalls auf Simson als Tugendheld angespielt (II, 10): "Virtelia encantada".

15 Vgl. Ignacio Iparraguirre, "Historiografía Ignaciana. La figura de S. Ignacio a través de los siglos", in: Ignacio de Loyola, *Obras completas*, Madrid 1952, S. 7\* -48\*.

16 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Miguel Romera-Navarro, Aphorismus 300, Anmerkung.

17 Vgl. den Wortgebrauch von "virtud" im Kontext der Hagiographie etwa bei Fray Luis de Granada und in der *Vita* Ribadeneyras: "Carta del Padre Fray Luis de Granada para el Padre Pedro de Ribadeneyra, de la Compañía de Jesus", in *Vita Ignatii Loyolae. Fontes Narrativi*, vol. IV, Rom 1965, S. 573.

Die "virtud" ist dort die Voraussetzung für den Einlaß in den Himmel. Die Tugendlehre ist eine "teología", die Stufenleiter der Tugend ist keine andere als die der "diez mandamientos" (*Criticón*, II, 10). Die Vollkommenheit der Tugend ist für Gracián nicht unter Ausschluß des Religiösen denkbar.

Dagegen hat man, ausgehend von der These, Gracián scheidet streng zwischen religiöser und profaner Ethik, versucht, eine Aufgliederung des Gesamtwerkes vorzunehmen und das rein weltliche *Oráculo* von dem unleugbar theologisch geprägten *Criticón* und zumal dem frommen *Comulgatorio* zu trennen. Damit bleiben die religiösen Implikationen des *Oráculo* weitgehend unberücksichtigt.<sup>18</sup>

## II

Miguel Romera-Navarro weist auf den starken biblischen Einfluß hin, der das Gesamtwerk Graciáns prägt. Für das *Criticón* liegt von ihm eine sehr umfassende Zusammenstellung der biblischen Zitate und Anspielungen vor. Aber auch sein Apparat zum *Oráculo* weist eine Fülle biblischer Bezüge nach.<sup>19</sup>

Für die Wertung der Pragmatik des *Oráculo* als der Schrift eines Jesuiten und Bibelprofessors ist es lohnend, genauer zu betrachten, in welcher Weise Gracián die biblischen Quellen verwendet. Ist die Bibel vielleicht bloß ein willkommener Fundus für seine Zitierliebe oder bestimmt sie auch die Struktur und den Gehalt seiner Pragmatik?

Eine gewisse Anzahl seiner biblischen Anspielungen besteht in der Tat bloß in Anklängen oder Anleihen, in denen ein biblisches Proprium allenfalls peripher aufscheint oder erst assoziativ zum Tragen kommen mag.

Diese vergleichsweise wenigen Fälle werden aber weit überwogen von einer in sich kohärenten und an der Bibel selbst orientierten Zitier-

18 José Luis L. Aranguren unterteilt Graciáns Werk in drei Sektoren: moral-utilitario (*Héroe, Discreto, Oráculo*); ético-filosófico (*Criticón*); puramente religioso (*Comulgatorio*). Vgl. José Luis L. Aranguren, "La Moral de Gracián", in *Revista de la Universidad de Madrid*, 7,27 (1958): 331 ff.

19 Miguel Romera-Navarro, "Citas Bíblicas en *El Criticón*", in *Hispanic Review*, 4 (1933): 323-334. Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición crítica y comentada por Miguel Romera-Navarro, Madrid 1954.



weise aus dem Alten Testament. Gracián zitiert im *Criticón* überwiegend aus der Weisheitsliteratur der Bibel, den "libros de sabiduría". Die biblischen Bezüge innerhalb des *Oráculo* sind nahezu alle weisheitlichen Ursprungs.<sup>20</sup> Der Bibelprofessor und Jesuit Gracián bringt dabei zentrale Inhalte der Weisheitsliteratur zur Sprache, und unversehens klingt der Hofprediger durch, der den Edlen die heilige Schrift nahebringt, in deren vitalen Kontext hineinstellt und ihnen den Sinn unter praktischer Fragestellung erschließt. Eine Skizze der Charakteristiken biblischer Weisheitsliteratur macht deutlich, weshalb Gracián gerade in diesem, in vieler Hinsicht abgesonderten Bereich der heiligen Schriften immer wieder einen Betrachtungs- und Mitteilungsgegenstand findet.

Zur Weisheitsliteratur zählen die biblischen Bücher *Proverbia*, *Hiob*, *Ecclesiastes* und *Ecclesiasticus* sowie *Sapientia*. *Ecclesiastes* und *Ecclesiasticus*, in ihren im deutschen Sprachraum gebräuchlichen Bezeichnungen *Kohelet* und *Jesus Sirach* genannt, sind leider leicht zu verwechseln, was zum Beispiel in der Romera-Navarro-Ausgabe des *Oráculo* auch einige Male geschieht.

Die fünf weisheitlichen Bücher der Bibel sind zwischen dem 6. und dem 1. vorchristlichen Jahrhundert entstanden und damit die spätesten Schriften des Alten Testaments. Die ältere Weisheitsliteratur, vertreten durch das Buch *Proverbia*, zeigt eine starke Prägung durch nichtjüdische, d.h. altorientalische, insbesondere ägyptische und mesopotamische Quellen. Die jüngeren Bücher setzen diese orientalisches-jüdische Weisheitstradition fort. Hinzu tritt hier aber ein starker hellenistischer Einfluß. *Ecclesiasticus*, aus dem die meisten graciánischen Bibelzitate entnommen sind, stammt aus dem Jerusalem jener Zeit, in dem die heilige Stadt des Judentums vollständig hellenisiert war und nahe davor stand, in eine vollgültige griechische Polis umgewandelt zu werden.<sup>21</sup> Die Erforschung der Weisheitsliteratur begegnet noch sehr vielen offenen Fragen. Zur Zeit befindet sich die alttestamentliche Wissenschaft in lebhafter Diskussion darüber, wie

20 Romera-Navarro zählt 96 Bibelzitate im *Criticón*, davon 52 aus der Weisheitsliteratur, von diesen 52 wiederum 17 aus *Ecclesiasticus*, 16 aus *Ecclesiastes*, 9 aus *Proverbia*, 6 aus *Hiob* und 4 aus *Sapientia*. In seiner *Oráculo*-Ausgabe weist er etwa 35 Bibelzitate nach. Davon entfallen 30 auf die Weisheitsliteratur.

21 Vgl. Otto Kaiser, "Judentum und Hellenismus", in ders. *Der Mensch unter dem Schicksal. Studien zur Geschichte, Theologie und Gegenwartsbedeutung der Weisheit*, Berlin 1985, S. 146.

stark die späte Weisheitsliteratur griechischen Vorbildern folgt.<sup>22</sup> Unbestritten ist aber bereits eine solche Nähe etwa des Buches *Ecclesiasticus* zur griechischen Stoa, daß wir für Gracián mit Recht – wenn auch zunächst nur sehr allgemeine – Querverbindungen zwischen seiner Bibelrezeption und seiner Seneca-Exegese ziehen dürfen.

Ich muß hier aber aus Kompetenzgründen bei der biblischen Weisheitsliteratur bleiben und will, im wesentlichen der 1987 erschienenen Einführung von Horst Dietrich Preuß folgend, einige Merkmale der "libros de sabiduría" aufzählen, zu denen Graciáns Werk überraschende Parallelen aufweist.<sup>23</sup>

1. Die Weisheitsliteratur ist höfisch geprägt. Sie hat ihren historischen Ort am Hof in Jerusalem unter der städtischen Aristokratie und der Gelehrtschaft des Tempels. Sie schöpft aus früheren höfischen Quellen. Ihre Fragestellungen sind elitär. Autoren und Adressaten gehören zu dem Kreis der höfischen Gelehrten, deren Erfahrungen und Bedürfnisse in vielem denen der höfischen Ratgeber, der sogenannten "privados", des Siglo de Oro gleichen. In diesem Milieu entwickelt sich eine Tradition des gelehrten Austausches, wie sie uns später im graciánschen Ideal der Freundschaft und "conversación" unter "eruditos" begegnet.

2. Die Weisheitsliteratur ist eine Literatur der Krise. Sie antwortet auf die kulturelle und politische Bedrohung jüdischer Identität durch den Hellenismus und setzt sich mit der offenkundigen Krise jüdischen Denkens auseinander. Dabei geht es darum, politisch klug und erfolgreich unter den Menschen und Völkern zu sein, gerecht und treu aber vor Gott.

22 Zur Diskussion über Weisheitsliteratur und Hellenismus: Martin Hengel, *Judentum und Hellenismus*, Tübingen 1969, <sup>2</sup>1973; Johannes Marböck, *Weisheit im Wandel. Untersuchungen zur Weisheitstheologie bei Ben Sira*, Bonn 1971; Theophil Middendorp, *Die Stellung Ben Siras zwischen Judentum und Hellenismus*, Leiden 1973; James A. Loader, *Polar Structures in the Book of Qohelet*, Berlin 1979; Georg Sauer, "Jesus Sirach", in *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit*, III, Gütersloh 1981; Otto Kaiser, "Judentum und Hellenismus. Ein Beitrag zur Frage nach dem hellenistischen Einfluß auf Kohelet und Jesus Sirach", in ders. *Der Mensch unter dem Schicksal*, Berlin 1985.

23 Horst Dietrich Preuß, *Einführung in die alttestamentliche Weisheitsliteratur*, Stuttgart 1987. Dort finden sich ausgezeichnete und aktuelle Bibliographien zur gesamten Weisheitsliteratur.

3. Die Weisheitsbücher sind demnach pragmatische Handreichungen. Philosophische und theologische Exkurse führen sie zu lebenspraktischen Folgerungen mit dem Ziel, dem Individuum am Hofe, aber auch dem ganzen Hof als Träger jüdischer Identität gegenüber individuellen und kollektiven hellenistischen Gegnern Erfolg zu sichern.

4. Die Literatur der Weisheit ist ästhetisch bewußte und durchgeformte Wortkunst. Sprachliche Qualität ist beispielsweise ausdrückliches Redaktionskriterium des *Ecclesiastes*-Herausgebers, der sich am Schluß seines Buches zu Wort meldet (Kap. 12, V. 9 ff.). Wo wertvolle Weisheit in sprachlich ungenügender Form vorgefunden wird, fühlt sich der Redakteur selbst als Dichter herausgefordert und leistet so traditionsstiftende und pädagogisch-didaktische Arbeit.

5. Die Bücher der Weisheit sind ihrerseits eklektische, kompilatorische und kritische Werke in Auseinandersetzung mit vorgefundenem Traditionsgut. Wie die Weisheitsliteratur aus dem *profanum* nichtisraelitischer, lebenspraktisch inspirierter Schriften in das *sacrum* ihrer am Tempel angesiedelten Gottesgelehrtheit hereinzitiert, so zitiert Gracián aus der Heiligen Schrift herein in seine Weltklugheit.

Inhaltlich sind es gerade die bei Gracián refrainartig wiederkehrenden Themen und Topoi – etwa die *Beherrschung der Leidenschaften*, die *Zügelung der Rede*, die *Wahl der rechten Freude*, die *vorausdenkende Vorsicht*, der *stetige Blick auf das Ende* –, die alle mit gleicher Regelmäßigkeit auch in der Weisheitsliteratur wieder und wieder ausgeführt und überdacht werden.

Der Lebensentwurf des Weisen, wie er in der Maxime 229 des *Oráculo*, im Schlußkapitel des *Discreto* und als Grundanlage des ganzen *Criticón* wiederkehrt, ist schließlich ganz biblisch. In einem kleinen Abschnitt aus *Ecclesiasticus* scheint nämlich der ganze Gracián versammelt:

39,1 Sapientiam omnium antiquorum exquiret sapiens, et in prophetis vocabit.  
 2 Narrationem virorum nominatorum conservabit, et in versutias parabolarum simul introibit. 3 Oculta proverbiorum exquiret, et in absconditis parabolarum conversabitur. 4 In medio magnatorem ministrabit, et in conspectu praesidis apparebit. 5 in terram alienigenarum gentium pertransiet; bona enim et mala in hominibus tentabit. 6 Cor suum tradet ad vigilandum diluculo ad Dominum qui fecit illum, et in conspectu Altissimi deprecabitur. 7 Aperiet os suum in oratione, et pro delictis suis deprecabitur. 8 Si enim Dominus magnus voluerit, spiritu intelligentiae replebit illum; 9 et ipse tamquam imbres mittet sapientiae suae, et in oratione confitebitur Domino; 10 et ipse dirigit consilium ejus, et disciplinam, et in absconditis suis consiliabitur. 11 Ipse palam faciet disciplinam doctrinae suae,

et in lege testamenti Domini gloriabitur. 12 Collaudabunt multi sapientiam ejus, et usque in saeculum non delebitur. 13 Non recedet memoria ejus, et nomen ejus requiratur a generatione in generationem. 14 Sapientiam ejus enarrabunt gentes, et laudem ejus enuntiabit ecclesia. 15 Si permanserit, nomen derelinquet plus quam mille; et si requieverit, proderit illi.

39,1 Éste investigará la sabiduría de todos los antiguos, y hará estudio de los profetas. 2 Recogerá las explicaciones de los varones ilustres, y penetrará, asimismo, las agudezas de las parábolas. 3 Sacará el sentido oculto de los proverbios, y se ocupará en el estudio de las alegorías de los enigmas. 4 Asistirá en medio de los magnates, y se presentará delante del que gobierna. 5 Pasará a países de naciones extrañas, para reconocer aquello que hay de bueno y de malo entre los hombres. 6 Despertándose muy de mañana, dirigirá su corazón al Señor que le creó, y se pondrá en oración en la presencia del Altísimo. 7 Abrirá su boca para orar, y pedirá perdón de sus pecados. 8 Y si aquel gran Señor quisiere, le llenará del espíritu de inteligencia. 9 Y derramará sobre él, como lluvia, máximas de su sabiduría; y en la oración dará gracias al Señor; 10 Y pondrá en práctica sus consejos y documentos, y meditará sus ocultos juicios. 11 Expondrá públicamente la doctrina que ha aprendido, y pondrá su gloria en la ley y en la alianza del Señor. 12 Celebrarán muchos su sabiduría, la cual nunca jamás será olvidada. 13 No perecerá su memoria, y su nombre vivirá de generación en generación. 14 Las naciones pregonarán su sabiduría, y la comunidad celebrará sus alabanzas. 15 Mientras viva, su nombre será honrado entre mil, y cuando muera, crecerá más su gloria, (Trad. Serafín de Ausejo, Barcelona <sup>13</sup>1975).

Sogar stilistische Anleihen Graciáns bei den Texten der jüdischen Weisheit werden festgestellt.<sup>24</sup> Insbesondere die zweigliedrigen, parallelen oder polaren Konstruktionen, wie sie in der "regla de gran maestro" in mustergültiger Verdichtung vorliegen, haben ihre Vorbilder in den sprachlichen Kunstwerken der "libros de sabiduría". Exemplarisch für dieses weisheitliche polare Denken und seine zweigliedrigen Sprachstrukturen kann die im folgenden zitierte Stelle aus *Ecclesiasticus* gelten. An ihr läßt sich darüber hinaus paradigmatisch die weisheitliche Lehre darstellen. Sie ist schließlich wohl die älteste Quelle für die "regla de gran maestro":

38,1 Honora medicum propter necessitatem; etenim illum creavit Altissimus. 2 A Deo est enim omnis medela, et a rege accipiet donationem. 3 Disciplina medici exaltabit caput illius, et in conspectu magnatorum collaudabitur. 4 Altissimus creavit de terra medicamenta, et vir prudens non abhorrebit illa. 5 Nonne a ligno indulcata est aqua amara? 6 Ad agnitionem hominum virtus illorum; et dedit hominibus scientiam Altissimus, honorari in mirabilibus suis. 7 In his curans mitigabit dolorem; et unguentarius faciet pigmenta suavitatis, et unctiones con-

24 Evaristo Correa Calderón, "Introducción", in Gracián, *El Criticón*, Madrid 1971, S. LVII; Alonso Santos, *Tensión Semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza 1981, S. 85-152. Zur Stilistik der Weisheitsliteratur: Loader, a.a.O. (Anm. 22).

ficiet sanitatis; et non consummabuntur opera ejus. 8 Pax enim Dei super faciem terrae. 9 Fili, in tua infirmitate ne despicias te ipsum; sed ora Dominum, et ipse curabit te. 10 Averte a delicto, et dirige manus, et ab omni delicto munda cor tuum. 11 De suavitate et memoriam similaginis, et impingua oblationem, et da locum medico: 12 etenim illum Dominus creavit, et non descedat a te, quia opera ejus sunt necessaria. 13 Est enim tempus quando in manus illorum incurras; 14 ipsi vero Dominum deprecabuntur, ut dirigat requiem eorum, et sanitatem, propter conversationem illorum. 15 Qui delinquit in conspectu ejus qui fecit eum incidet in manus medici.

38,1 Honra al médico, porque le necesitas; pues el Altísimo es el que le ha elegido. 2 Porque de Dios viene toda medicina y será remunerada por el rey. 3 La ciencia hará que el médico ande con la cabeza alta, y será celebrado entre los poderosos. 4 El Altísimo es quien creó de la tierra los medicamentos, y el hombre prudente no los desechará. 5 ¿No endulzó un palo las aguas amargas, manifestando así su virtud? 6 Así Dios ha dado la ciencia a los hombres, para que ellos se glorifiquen con el poder de sus obras. 7 Con ellas cura el mitiga los dolores, y el boticario hace mixturas. 8 Y así sus obras no tienen fin, Y por él se extiende el bienestar sobre la tierra. 9 Hijo, cuando estés enfermo, no te descuides a ti mismo, antes bien, haz oración al Señor, y él te curará. 10 Apártate del pecado, endereza tus acciones y limpia tu corazón de toda culpa. 11 Ofrece incienso y la flor de harina en memoria; y sea perfecta tu oblación, según tus medios. 12 Y llama al médico, pues le ha puesto el Señor; y no se aparte de ti, porque su asistencia es necesaria. 13 Porque a veces tiene el acierto en su mano. 14 Ya que también suplica a Dios, para tener éxito en su estudio y tratamiento curativo. 15 Caerá en manos del médico el que peca en la presencia de su Creador (Trad. Ausejo).

Die Parallele dieser Bibelstelle zur "regla de gran maestro" ist offenbar: sowohl Gottes Hilfe als auch die menschlichen Möglichkeiten sollen voll ausgeschöpft werden, um Glück und Heil zu erlangen. Auch die "tres eses" der Maxime 300 des *Oráculo* kommen wieder in den Blick: "santo, sano, sabio". Der Arzt kann gesund machen, weil er weise ist und heiligmäßig zu Gott betet. Die Eingangsverse rücken den höfischen Charakter der Überlegungen in den Vordergrund. Die Vertrauenswürdigkeit des Arztes und seine Rechtfertigung vor Gott und den Menschen sind nicht zuletzt durch seine Nähe zu den Fürsten verbürgt.

Ferner wird der mögliche Widerspruch zwischen göttlicher und menschlicher Weisheit, zwischen Gotteswerk und Menschenwerk, harmonisiert, indem alles menschliche Wissen als von Gott her geschenkt und alle menschlichen Mittel als von Gott hervorgebracht bestimmt werden. Der Arzt ist erfolgreich, weil auch er Gott vertraut. Besonders im letzten Vers kommt das Grunddogma der Weisheitsliteratur zum Ausdruck, der sogenannte *Tun-Ergehen-Zusammenhang*. In Anlehnung an das vorjüdische, ägyptische Weltbild werden

die natürlichen, historischen und moralischen Ordnungen, gegründet auf den göttlichen Ordnungswillen, als einander stützend und bestätigend verstanden. Der moralisch Gute wird von der Natur und der Zeit belohnt. Der Sünder wird bestraft durch Krankheit und schlechtes Geschick. Deshalb entsteht die Frage, ob man Zuflucht zum Arzt nehmen darf. Ist die Krankheit nicht die gerechte Strafe Gottes? Ist die medizinische Behandlung so verstandener Leiden nicht Auflehnung gegen die göttliche Ordnung? Im Rahmen der Weisheitsliteratur hat bekanntlich das Buch *Hiob* diese Problematik als *Theodizeefrage* am gründlichsten behandelt. *Ecclesiasticus* restauriert die von *Hiob* kritisierte Weltordnungsidee, kann aber die Widersprüche solch schematischen Denkens, wie auch hier in der Arztstelle bemerkbar, nicht befriedigend lösen. Dahinter steht ein Gottesbild, das, weil es nicht genuin jüdisch ist, folglich nicht einfachhin christlich sein kann. *Ecclesiasticus* formuliert das Bild eines Schöpfergottes, der Garant der ewigen Ordnung ist, als solcher aber außerhalb der Welt steht. Er gewährleistet von außen das Funktionieren der Weltmaschine.

Die Theologie der Weisheitsliteratur setzt sich damit deutlich vom Gottesbild der Mosebücher und der Propheten ab, in denen Gott als der historisch befreiende, persönliche und menschlich nahe Gott des Bundes vom Sinai mit dem unterscheidenden Namen "Jahwe" – christlich als "Ich bin da" interpretiert – erfahren wird. Trotz des Versuches gerade bei *Ecclesiasticus*, den Gedanken des Jahwe-Bundes in die Vorstellung vom Weltordnungsgott einzubringen, ist dieses Buch der Bibel dem Gesamt der jüdisch-christlichen Tradition fremd geblieben.<sup>25</sup> Im jüdischen wie im protestantischen Kanon der Heiligen Schriften ist *Ecclesiasticus* nicht verzeichnet. Für die katholische Kirche wurde das Buch durch das Tridentinum kanonisiert, war zu Zeiten Graciáns also gewisserweise aktuell.<sup>26</sup>

Hieraus wird jedoch deutlich, daß sich Gracián mehr im Bereich einer *doctrina pia* als in dem einer *pietas docta* bewegt. Auch wo er sich auf die Heilige Schrift bezieht, steht er eher in der Tradition natürlicher

25 Vgl. Horst Dietrich Preuß, a.a.O. (Anm. 22), S. 174.

26 Vgl. auch Cornelius Cornelii a Lapide SJ (1567-1637), *Commentaria in Ecclesiasticum*, Antwerpen 1634 (Paris 1634, 1639, 1642). Dieser *Ecclesiasticus*-Kommentar, auf den mich dankenswerterweise Herr Prof. Dr. Norbert Lohfink, Frankfurt, hingewiesen hat, kann als normgebend für die Bibelexegese im Spanien Graciáns gelten.

und menschlicher Philosophien und Theosophien, die mit ihrem Kontext jüdisch-christlicher Offenbarung nicht ohne weiteres harmonisieren. Die Weisheitsliteratur hält die Weltordnung für menschlich einsehbar und vermeidet die Rede von den Mysterien des Bundes und der Erlösung. Sie repräsentiert eine positive Religion, in der der Mensch durch rechtes Handeln Gott verpflichtet, durch seine eigene Leistung Glück und Heil erlangt. Die Frage nach dem Glück wird eine strategische. Theologie wird zur Glücksstrategie.

Die biblische und die ignatianische Tradition bei Gracián in der hier versuchten Weise berücksichtigend kann man für die Pragmatik, die sich in der "regla de gran maestro" ausspricht, deshalb nicht von einer Aufgliederung und Trennung zwischen profaner und religiöser Ethik, zwischen Klugheit unter den Menschen und Gerechtigkeit vor Gott sprechen. Die göttlichen Mittel, das heißt wohl die dem Menschen zu Gebote stehenden Einsichten in Gottes Handeln an der Welt, die frommen Haltungen und Praktiken, das Bemühen um religiöse Erfahrung und Tugendhaftigkeit, die "esperança en Dios" selbst und somit alle praktischen Realisierungen christlicher Existenz werden bei Gracián integriert in das lineare Streben nach menschlicher Entfaltung und Vervollkommenung.

"Altissimus creavit de terra medicamenta, et vir prudens non abhorrebit illa." – Der Höchste bringt die "medios" hervor, der "varón prudente" verschmähe sie nicht. Gracián verschmäht kein Mittel um seinetwillen. Er zitiert den Heiligen Ignatius und die Heilige Schrift – und bringt sie neu hervor.

## RESUMEN

En todas las obras de Gracián, Miguel Romera-Navarro demuestra gran influencia de fuentes bíblicas. Gracián se refiere principalmente a los "libros de sabiduría" (*Proverbios, Job, Ecclesiastés, Ecclesiástico, Libro de Sabiduría*). El esbozo de las características de estos textos bíblicos, sobre todo del libro *Ecclesiástico*, revela semejanzas interesantes entre la *Sagrada Escritura* y los tratados profanos de Gracián. Así se ponen de relieve unas implicaciones específicas de su pragmática en relación con la doctrina cristiana.

La máxima 251 del *Oráculo manual*, la llamada "regla de gran maestro", es considerada como resumen lacónico de la teoría y práctica de Ignacio de Loyola, fundador de los jesuitas. Esa regla también tiene un paralelo en el libro *Ecclesiástico*. El análisis comparativo de la regla de gran maestro y las propias fuentes ignacianas presenta algunos criterios para la valoración moral y religiosa de la doctrina graciana. A raíz de esto se plantea el problema, si en Gracián se trata de una división de la vida humana en dos esferas éticas, espiritual la una, profana la otra, o si es mejor hablar de una *integración pragmática* de los "medios humanos" y "divinos", de la justicia frente a Dios y la prudencia frente a los hombres.



## CASTIGLIONE UND GRACIAN:

### Bemerkungen zur Strategie höfischer Sprache

Manfred Hinz

Gracián<sup>1</sup> hat Castigliones *Libro del Cortegiano*<sup>2</sup> mehrfach ausdrücklich als seine Quelle genannt: so heißt es z.B. schon über den *Héroe*: "Formáronle prudente, Séneca; sagaz, Esopo; belicoso, Homero; Ari-stóteles, filósofo; Tácito, político, y cortesano el Conde" (Al Lector, p. 5 b) und noch der Untertitel "cortesana filosofía" des zweiten Teils des *Criticón* wird als Antwort auf Castiglione aufzufassen sein. Es soll hier jedoch weder ein Verzeichnis der expliziten Castiglione-Zitate,<sup>3</sup> noch eines der versteckten Anspielungen Graciáns aufgestellt werden,<sup>4</sup> was beides sicher nützlich wäre, aber rasch

- 1 Wir zitieren Gracián im folgenden durchgängig nach den *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid 1967 (tercera ed.).
- 2 Castiglione wird, sofern nicht anders angegeben, stets nach folgender Ausgabe zitiert: Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*, a cura di Bruno Maier, Torino 1955. Wir schreiben im folgenden nur noch römisch die Zahl des Buches, arabisch die des Paragraphen, danach die der Seite.
- 3 Nur auf einen wenig beachteten Passus sei in diesem Zusammenhang noch hingewiesen. In der *Agudeza* heißt es über die "observaciones sublimes" und "máximas prudenciales": "También son singulares las que en su culto *Cortesano* encarga el conde Baltasar de Castellón" (XLIII, p. 435a). Dasselbe Kapitel erwähnt weiterhin den *Estudioso Cortesano* von Lorenzo Palmireno (oder Palmyreno), den *Galateo español* von Gracián Dantisco (oder d'Antisco) und andere Schriften aus der Hofmannstraktatistik seit Castiglione.
- 4 So geht z.B. die "donosa prontitud", die in *Agudeza* XLVIII, pp. 447b - 448a) vom Gran Capitán berichtet wird zurück auf den *Cortegiano* II/74, 303. Der Spruch von Louis XII.: "No hay encomio igual a un decir Luis Duodécimo de Francia: 'No venga el Rey los agravios hechos al Duque de Orlens'" (*Héroe* IV, p. 13a und ebenso *Discreto* IV, p. 90a) findet sich zwar ebenfalls im *Cortegiano* (II/65, p. 294), außerdem aber auch in zahlreichen Sammlungen von "facezie", "detti memorabili" etc. (z.B. von Lodovico Domenichi, Lodovico Guicciardini u.a.), so daß eine direkte Übernahme von Castiglione nicht sicher angenommen werden kann. Dasselbe Dictum ist auch aufgenommen in die *Idea de un principe político-cristiano representada en cien empresas* von Diego Saavedra Fajardo (emp. VIII, ed. Vicente García de Diego, Clásicos Castellanos, Madrid, 1959, vol. I, p. 85). Demgegenüber ist mir für die folgende Episode des *Discreto* nur Castiglione als Quelle bekannt:

auf die Schwierigkeit stieße, nicht entscheiden zu können, wo eine unmittelbare Abhängigkeit vorliegt, und wo beide sich nur auf dieselbe Quelle beziehen. An dieser Stelle soll vielmehr dargelegt werden, daß Castiglione in Graciáns Auflistung seiner Quellen eine Sonderstellung einnimmt, denn wie Gracián seinen Text als eklektische Kompilation und Kondensation der heterogensten Wissensbereiche vorführt, die dem Leser, oder besser Benutzer, in Form eines universalen Toposkatalogs zur Verfügung gestellt werden,<sup>5</sup> so hatte bereits Castiglione, der einzige "moderne" Autor in Graciáns Liste, sein Werk konzipiert. Castigliones Hofmann war mit einer geradezu ciceronianischen Universalkompetenz ausgestattet, und Gracián

"No así aquel otro, no gran soldado, sino gran necio, que, convidándole una gentil dama a danzar en su ocasión, digo en la de un sarao, excusó su ignorancia y descubrió su tontería, diciendo que él no se entendía de mover los pies en el palacio, sino que menear los manos en la campaña. Acudió ella, que lo era: 'Pues señor, pareceme que sería bueno, en tiempo de paz, metido en una funda, colgaros como arnés para su tiempo'; y aun le hizo cortesía de otro más vil y más merecido puesto" (VII, p. 98a). Auf den Ursprung dieser Episode in Castiglione ist schon mehrfach hingewiesen worden. Castiglione erzählt dieselbe Geschichte, die Gracián in scharfen Antithesen zuspitzt, jedoch in einem ganz ironisch distanzierenden Ton, was es ihm gestattet, sich des expliziten Urteils, auf das bei Gracián alles zuläuft, zu enthalten: "Il quale (cortegiano/M.H.) non volemo però che si mostri tanto fiero, che sempre stia in su le brave parole e dica aver tolto la corazza per moglie, e minacci con quelle fiere guardature che spesso avemo vedute fare a Berto; ché a questi tali meritamente si po dir quello, che una valorosa donna in una nobile compagnia piacevolmente disse ad uno, ch'io per ora nominar no voglio, il quale, essendo da lei, per onorarlo, invitato a danzare, e rifiutando esso e questo e lo udire musica e molti altri intertenimenti offertigli, sempre con dir così fatte novelluzze non esser suo mestiero, in ultimo, dicendo la donna, 'Qual è dunque il mestier vostro?' rispose con un mal viso: 'Il combattere'; allora la donna subito: 'Crederei', disse, 'che or che non siete alla guerra, né in termini di combattere, fosse bona cosa che vi faceste molto ben untare ed insieme con tutti i vostri arnesi da battaglia riporre in un armario finché bisognasse, per non ruginire più di quello che siate'" (I/17, pp. 113 f.). Was bei Gracián zu einem abstrakten Urteil über eine krasse Verletzung des "aptum" gerinnt, wird in Castigliones Konversation als kleine Geschichte mit geschickt gesetzter Klimax erzählt, deren eigentlichen Witz Gracián sich entgehen lassen muß. Boscáns Übersetzung dagegen hatte nur einige Wortspiele aufgeben müssen (cfr. Baltasar de Castellón, *El Cortesano*, ed. R. Reyes Cano, Madrid 1984, Colección Austral, quinta ed., pp. 95 f). Den Gründen für die präzeptive Kondensation einer Anekdote, die erst Gracián vornimmt, werden wir in dieser Studie nachgehen. Dabei werden auch noch andere Anleihen bei Castiglione zur Sprache kommen.

- 5 Cfr. zum selben Verfahren bereits in Erasmus' *De ratione studii* die Darstellung bei Walter J. Ong, S.J., *Ramus, Method and Decay of Dialogue*, Cambridge/Mass. 1958, pp. 123 f.

wendet nun auf ihn wiederum ein Verfahren an, mit dessen Hilfe Castiglione ihn allererst entworfen hatte. Der *Cortegiono* also hatte bereits eine enzyklopädische Exemplarsammlung sowie das Modell ihres konversationalen Gebrauchs angeboten und damit für seine "cortegiania" denjenigen rhetorischen Metastatus gegenüber allen partikularen, gegenstandsbezogenen Theorien beansprucht, auf den auch Gracián noch abzielt. Beide Entwürfe treten damit in ein unmittelbares Konkurrenzverhältnis, das gegenüber ihren "partikularen" Quellen in Philosophie, Politik usw. nicht in der gleichen Weise gegeben ist. Sie gehören beide zur Gattung derjenigen, damals sehr weit verbreiteten Schriften, die handlungs- und reflexionsleitende Exempel versammeln, sprachlich zuspitzen und damit okkasionell dem Konversationsgebrauch, wenn man den Begriff Konversation hier als Grundkategorie sozialen Verhaltens nimmt, verfügbar machen, d.h. zu den sog. "common-place books", nach der Titulierung von Joan Marie Lechner.<sup>6</sup> Sie gehen aber insofern beide über die bloßen Kataloge hinaus, als sie gleichzeitig Strategien ihrer Verwendung entwerfen und im Modell vorführen.

Aber Gracián übernimmt von Castiglione nicht allein die inhaltlichen Elemente seiner "arte e disciplina" der Hofmannskunst,<sup>7</sup> er versucht darüber hinaus in einer "gran arte de agradar" die impliziten Voraussetzungen von Castigliones Konversationsstrategie explizit zu machen und in einer begrenzten Anzahl von Regeln zu fixieren. Castiglione hatte dem Hofmann sein entscheidendes "handbook for survival"<sup>8</sup> geschrieben, den Lehrbuchcharakter aber sehr sorgfältig und bewußt hinter der Fassade einer Selbstvorführung höfischer Konversation verborgen, die jeden Versuch der Formulierung einer rhetorischen Doktrin immer wieder dementiert. Gracián dagegen setzt dieselbe Orientierung am Gebrauch seiner Schriften, die sich schon am Ta-

6 Cfr. Sister Joan Marie Lechner, O.S.U., *Renaissance Concepts of Commonplaces*, New York 1962. Das Buch ist für eine genauere Bestimmung des schon in der Antike problematischen Toposbegriffs (z.B. gehört die Topik, nach Aristoteles, in die Dialektik, oder, nach Cicero, in die Rhetorik?) unentbehrlich. Im Kontext dieser Studie sind die Darstellungen der "circumstantiae" als argumentative "loci proprii" (pp. 86 f.) sowie der Enthymemtheorie (pp. 95 und 180) von besonderer Bedeutung.

7 Aus dem "Proemio del Cortegiano tratto dalla prima bozza dell'Autore", in: *Il Cortegiano* del Conte Baldessar Castiglione pubblicato per cura del Conte Carlo Baudi di Vesme, Firenze 1854, p. 314.

8 J.R. Woodhouse, *Baldesar Castiglione. A Reassessment of 'The Courtier'*, Edinburgh University Press 1978, p. 3.

schenformat der ersten Ausgabe des *Héroe* erkennen läßt, ausdrücklich in den Titel des *Oráculo manual*. Der theoretische Status ihrer Verhaltenslehre ist bei beiden daher geradezu entgegengesetzt. Castiglione hatte auf eine "Theorie" der Hofmannskunst zugunsten des exemplarischen Ranges der Konversation verzichten können, Gracián aber muß eine rhetorische Doktrin entwickeln, ohne andererseits eine "rhetorica utens" vorweisen zu können.

Damit ist auch der Rahmen der Schriften Graciáns abgesteckt, mit denen wir uns in diesem Beitrag beschäftigen werden: der *Criticón* und der *Comulgatorio* fallen aus unserem Untersuchungshorizont heraus. Vielmehr soll hier gezeigt werden, daß Graciáns Konversationstheorie zumindest bis hin zum *Oráculo manual* und zur *Agudeza* von derjenigen Castigliones und, über dessen Vermittlung, von der ciceronianischen abhängt, sie aber aufgrund ihrer immanenten Voraussetzungen in theoretische Aporien hineintreibt, die innerhalb des rhetorischen Rahmens nicht mehr lösbar sind. Von daher mag sich dann die Fixierung eines konversationstranszendenten Bewertungsstandpunktes im *Criticón* erklären. Unter Paraphrase eines berühmten Buchtitels von Walter J. Ong konnte man formulieren, daß sich bei Gracián ein "decay of dialogue" verzeichnet, allerdings ohne die kompensierende Errichtung einer monologischen "Methode", die gleichzeitig von der ramistischen Schule übernommen worden war. Der Begriff der Urteilskraft mit korrelierten Termini, wie Geschmack, Judicium u.a., der als "discrezione" bzw. "bon giudizio" bei Castiglione die Beachtung des rhetorischen "aptum" garantierte und somit für den situationalen Erfolg von Handlungen verantwortlich war, bleibt zwar auch bei Gracián noch zentral und dem Ingenium übergeordnet, jedoch kann er die konkrete Funktionsweise dieser "síndéresis" (*Discreto* XVII, p. 123 a; *Héroe* III, p. 9 b), die bei ihm im Gegensatz zum thomistischen Sprachgebrauch ihrer ethischen Implikationen entkleidet wird, nicht mehr vorführen.

Die Abhängigkeit Graciáns von Castiglione ist in der bisherigen Sekundärliteratur insbesondere von Margarita Morreale hervorgeho-

9 Zum Begriff der Synteresis cfr. Klaus Ley, *Die 'scienza civile' des Giovanni della Casa. Literatur als Gesellschaftskunst in der Gegenreformation*, Heidelberg 1984, p. 16.

ben worden.<sup>10</sup> Im Gegensatz zu ihren Arbeiten wollen wir uns hier jedoch nicht vorrangig mit der Übernahme einzelner Themen Castigliones durch Gracián, z.B. mit dem Verhältnis von "sprezzatura" und "despejo", befassen, als vielmehr mit der Entwicklung ihrer Konversationstheorie, mit dem Status also, den die jeweiligen Aussagen innerhalb ihrer Rhetoriken gewinnen. Dabei gebietet es der hier gesetzte Rahmen, alle an sich notwendigen Vermittlungsschritte der zwischen den beiden Autoren publizierten Hoftraktate zu überspringen. Schon 1929 bezeichnete der italienische Hispanist Arturo Farinelli die Untersuchung der Rezeptionsgeschichte des *Cortegiano* in Spanien als eines der wichtigsten Desiderate der Forschung.<sup>11</sup> Seitdem ist auf diesem Gebiet nicht sehr viel geschehen, bis heute steht sogar noch eine zuverlässige Bibliographie der Hoftraktate sowohl im jeweiligen nationalen Kontext wie im europäischen Zusammenhang aus.<sup>12</sup>

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich selbstverständlich beim Übergang von Castiglione zu Gracián gewisse Verschiebungen feststellen, so hat z.B. der noch von ersterem festgeschriebene Primat der Waffen vor den "lettere" für letzteren keine Bedeutung mehr und Castigliones *Cortegiano* scheint generell ungleich viel enger an das höfische Milieu gebunden als Graciáns taktische Schriften.<sup>13</sup> Eine solche Unterscheidung setzt jedoch bereits voraus, daß es bei Castiglione eine von einer spezifischen "rhetorica utens" ablösbare Präzeptistik gebe, von der

10 Cfr. Margarita Morreale, "Castiglione y 'El Héroe': Gracian y 'despejo'", in: Ch. V. Aubrun, M. Baquero Goyanes e.a., *Homenaje a Gracián*, Zaragoza 1958, pp. 137-144.

11 Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Torino 1929, vol. II, p. 90.

12 Eine wahre Fundgrube zur Bibliographie der europäischen Hofmannstraktate bietet Thomas Frederick Crane, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literature of Europe*, New York 1920, Nachdruck 1971. Leider beschränkt sich Cranes sehr umfangreiches Werk auf bloße Inhaltsangaben und kapitellange Zitate (zu Castiglione z.B. pp. 180-193 nur Zitat), in denen jeder Gliederungsgesichtspunkt rasch verloren geht.

13 Cfr. Gerhard Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/Main 1985, pp. 99 und 111. Allerdings war auch schon der *Cortegiano* keineswegs so "höfisch", wie es in der Sekundärliteratur, insbesondere von Alfred von Martin, oft dargestellt wird. Sogar daß der Hofmann adelig sein müsse, im Unterschied etwa zu Graciáns "discreto", ist bei Castiglione nichts weiter als eine Meinung, der man Rechnung tragen muß, die man aber nicht zu teilen braucht. Der Hof, und zwar speziell der Musenhof von Urbino, ist folglich auch bei ihm schon generelles Lebensmodell.

Gracián sich dann abgestoßen habe. Wir werden, um diese Auffassung zu widerlegen, zunächst relativ ausführlich auf die Funktionalisierung der humanistischen Dialogtheorie durch Castiglione, der alle zu persuasiven Zwecken denkbaren Verhaltensformen in die Selbstvorführung des Hofmannes integriert, einzugehen haben, um danach die Folgen der theoretischen Fixierung dieser Strategie bei Gracián darstellen zu können.

# I

Das ciceronianische Prinzip des "in utramque partem disserere" ist in der Neuzeit, nach Augustinus' Begrenzung des Dialogs durch eine undiskutierbare Heilswahrheit in *Contra Academicos*, erstmals von Leonardo Bruni im *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus* von 1401 wieder verwendet worden. Die dort von Coluccio Salutati formulierte Dialogtheorie wirkte, wie David Marsh nachgewiesen hat,<sup>14</sup> schulbildend auf die gesamte humanistische Dialogliteratur und wird mit geringen Abweichungen noch von Castiglione in den höfischen Kontext übertragen werden. Es gehört selber in die Dissimulation der antiaugustinischen Polemik Brunis, daß sein Sprecher Salutati keineswegs den Titelbegriff "dialogus", sondern den scholastischen Terminus der "disputatio" verwendet, ihn aber ganz im ciceronianischen Sinne interpretiert:

Quid est ... quod ad res subtiles cognoscendas atque discutiendas plus valere possit quam disputatio, ubi rem in medio positam velut oculi plures undique speculantur, ut in ea nihil sit quod subterfugere, nihil quod latere, nihil quod valeat omnium frustrari intuitum? Quid est quod animum fessum atque labefactum et haec studia longitudine oculi et assiduitate lectionis plerumque fastidientem magis reparaet ..., quam sermones in corona coetueque agitati, ubi vel gloria, si alios superaveris, vel pudore, si superatus sis, ad legendum atque perdiscendum vehementer incenderis? Quid est quod ingenium magis acuat, quid quod illud callidus versutisque reddat, quam disputatio?"<sup>15</sup>

Bruni schreibt dem humanistischen Dialog die doppelte Aufgabe zu, daß er in kognitiver Hinsicht die einzig mögliche Gewähr für die

14 David Marsh, *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge/Mass. 1980, p. 32.

15 Eugenio Garin (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli 1952, pp. 46 f.

Vollständigkeit und Überzeugungskraft der dort gesammelten Argumente biete und zugleich eine Institution der persönlichen Bildung der Teilnehmer darstelle. Beide Aspekte werden von Bruni wie bereits von Cicero einander funktional zugeordnet: jeder Teilnehmer spricht notwendig über etwas Bestimmtes und benützt es zur Vorführung und Übung des eigenen Ingeniums. Äußerliche soziale Hierarchien werden also im Dialog "kontrafaktisch" suspendiert, um dann jedoch immanent im Wettstreit um "gloria vel pudore" neu verteilt zu werden.

Wenn aber das Ingenium der Sprecher sich erst im Dialog manifestiert – "gloria incendi" war schon Ciceros Formulierung in den *Tusculanae disputationes*<sup>16</sup> – dann prallen in ihm nicht vorgefaßte Positionen aufeinander, die sich gegenseitig ihre Wahrheitsansprüche streitig machen, sondern dieselben konstituieren sich erst im Prozeß ihrer Konfrontation selber. Es wäre daher ganz sinnlos, unterscheiden zu wollen, ob ein Sprecher eine bestimmte Meinung vertritt, weil er sie für "wahr", oder weil er sie im jeweiligen Dialogkontext für "angemessen" und stimulierend hält. Eine "wahre" Meinung außerhalb der Dialogsituation kommt vielmehr gar nicht in Betracht.<sup>17</sup> Der "in utramque partem" geführte Dialog kann daher auch nicht zu einem festen Ergebnis führen, sondern jeder erreichte Konsens ist immer wieder historisch überholbar. Was dabei als invariant vorausgesetzt werden muß, ist die Dialogtheorie selber, d.h. Salutatis "de disputando disputatio"<sup>18</sup> bezieht denselben Metastatus gegenüber allen partikularen Aussagen wie bereits das "de dicendo dicere" Ciceros (*De or.*, I/24, 112).

Es wäre auch höchst schwierig, jenseits dieser Exemplifizierung der Dialogtheorie aus Brunis Text ein doktrinäres Ergebnis zu extrahieren. Nachdem in *Dialogus I* Salutati den Verfall der Redekunst

beklagt, in Dante, Petrarca und erstmals auch in Boccaccio jedoch

16 Marsh, *The Quattrocento Dialogue*, op. cit. in Anm. 14, p. 32.

17 Die Dialogform wurde schon von Coluccio Salutati in dieser Absicht eingesetzt: "Es kommt nämlich zu keiner Konklusion im eigentlichen Sinne; Salutati begnügt sich damit, in verschiedenen Situationen verschiedene Antworten zu geben, ohne frühere, widersprüchliche Antworten zu widerrufen. [...] Man kann sagen, daß der Dialog Salutatis 'Form' ist, nicht als Erkenntnismethode, sondern ... weil er die Möglichkeit bietet, seine Antworten von den Fragen bestimmen zu lassen, die sich aus der tatsächlich vorliegenden Situation ergeben" (Jan Linhardt, *Rhetor, Poeta, Historicus. Studien über rhetorische Erkenntnis und Lebensanschauung im italienischen Renaissancehumanismus*, Leiden 1979, p. 128).

18 E. Garin (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, op. cit. in Anm. 15, p. 62.

ihre Wiedergeburt begrüßt hatte, setzt Niccolò Niccoli zu einer ausführlichen Polemik gegen die vulgärsprachliche Tradition von Florenz an und erklärt die "communis opinio", auf die Salutati sich berufen hatte, für unzuständig. Eine Versöhnung dieser Positionen wird weder erreicht, noch angestrebt. Im *Dialogus II* von 1416 geschieht nun aber etwas Überraschendes: Niccoli widerruft seine frühere Meinung und erklärt, er habe Salutati nur provozieren wollen. Es handelt sich demnach um ein perfektes Exempel des "in utramque partem disserere", und es wäre ganz sinnlos, zu fragen, ob der Niccoli des ersten oder der des zweiten Dialogs der wirkliche Niccoli sei. Bruni knüpft in diesem Dialog also keineswegs bruchlos an die "republikanische" Florentiner Tradition an, das ist, so scheint uns, von der Theorie des "civil humanism" in der Version von Hans Baron und Fritz Schalk<sup>19</sup> zu wenig beachtet worden, sondern führt ein rhetorisches Spiel vor, das zunächst nur den Metastatus rhetorischer Theorie gegenüber allen vorgefundenen Meinungen belegen soll.<sup>20</sup>

Soweit folgt Castigliones Entwurf höfischer Konversation der humanistischen Dialogtheorie. Sein *Libro del Cortegiano* ist formal ein "gioco di parole", und zwar "il più bel gioco che far si potesse", das darin besteht, "che si elegesse uno della compagnia ed a questo si desse carico di formar con parole un perfetto cortegiano ...; ed in quelle cose che non pareranno convenienti sia licito a ciascun contradire" (I/12, p. 102). Castigliones perfekter Hofmann ist darum in seinem Text abwesend und kann nicht von einem monologisierenden Autor dogmatisch entworfen werden: er besteht überhaupt nur im Akt der Verhandlung vorhandener Meinungen über ihn. Castiglione weiß zu genau, daß es innerhalb der verschiedenen "corti di Cristianità" unmöglich wäre, ein allgemein verbindliches Verhaltensmodell festzulegen, da kein Hof eine Urteilsinstanz über sich aner-

19 Cfr. Fritz Schalk, *Das Publikum im italienischen Humanismus*, Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, VI, 1955, p. 33.

20 Die "wahre" Absicht Brunis wird innerhalb seines Dialoges selber gerade nicht ausgesprochen. David Marsh interpretiert sie folgendermaßen: "Bruni's device of the recantation creates the fictional illusion of a reconciliation between the humanist circle and the popular tradition of Florentine culture. [...] Bruni clearly desires a rapprochement between the new classicism of humanist learning and the traditional culture of the merchant oligarchy and no doubt hopes that his 'Dialogi' might serve to bring the two closer together, by urging the humanists not to neglect Dante and the merchants not to neglect Petrarca" (*The Quattrocento Dialogue*, op. cit. in Anm. 14, pp. 36 f.).



kennen würde (cfr. I/1, p. 82). Aber seine konversierende Hofgesellschaft kann, indem sie die verschiedenen Verhaltensmodi erörtert und zugleich exemplarisch realisiert, insgesamt Orientierungsfunktion gewinnen, ohne damit schon spezifische Normen präjudizieren zu müssen. Das Urteil über "falsches" Verhalten braucht, darin wird ein entscheidender Unterschied zu Gracián liegen, nicht von einer bestimmten Warte aus formuliert zu werden, für die sich sofort Legitimationsprobleme stellen, sondern ergibt sich als Verstoß gegen das "aptum" in der Konversation fast von selbst. Nicht ein bestimmtes Verhalten, sondern ein allerdings nur exemplarisch vorführbarer Verhaltensmodus erhält damit bei Castiglione einen geradezu transzendentalen Rang. Bei Gracián werden wir genau diese Stellung des Modus im Kapitel "Del mondo y aliño" des *Discreto* und an zahllosen anderen Stellen wiederfinden.

Die Erörterung der Sprache des Hofmannes besitzt im ersten Buch des *Cortegiano* besondere Bedeutung, weil sie es erlaubt, nicht sowohl den Inhalt der "cortegiania" als ihre Technik näher zu bestimmen. Gustav René Hocke,<sup>21</sup> jüngst auch noch Gerd Breitenbürger<sup>22</sup> und viele andere haben gerade in Castiglione den Ursprung der "acutezza"-Lehre, die dann in Gracián und Tesauro ihren Höhepunkt erreiche, lokalisieren zu können geglaubt. Nun funktioniert Castigliones berühmte "sprezzatura" als Selbstvergrößerungsstrategie gerade dadurch, daß der Akteur die Erkennbarkeit von "studio e fatica", also die der Absichtlichkeit seiner Handlungen und Äußerungen, die unter dem Begriff der "affettazione" zusammengefaßt werden, durch ein Artefizium zweiter Potenz vermeidet. Nur derjenige also, der sich scheinbar mühelos und ohne erkennbare Absicht bewegt, "fa conoscere che sa molto più di quello che fa" (I/28, p. 132); die "sprezzatura" erweitert perspektivisch den Bereich der Fähigkeiten gerade dadurch, daß sie sie nicht vorzeigt. Gracián hat diese von Castiglione nicht theoretisch formulierte, sondern nur vorgeführte Technik der Selbstvergrößerung durch Selbstverbergung in den ersten Sätzen des *Héroe* präskriptiv zusammengezogen:

21 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957, pp. 13, 225 ff. u.ö.

22 Gerd Breitenbürger, *Metaphora. Die Rezeption des aristotelischen Begriffs in den Poetiken des Cinquecento*, Kronberg/Taunus 1975, p. 2.

Gran treta es ostentarse al conocimiento, pero no a la compensión; cobar la expectación, pero nunca desengañarla del todo. Prometa más lo mucho, y la mejor acción deje siempre esperanzas de mayores. [...] Formidable fue un río hasta que se le halló vado, y venerado un varón hasta que se le conoció término a la capacidad; porque ignorada y presumida profundidad siempre mantuvo ... el crédito" (*Héroes* I, pp. 6 a - 7 a).<sup>23</sup>

Weder Castiglione noch Gracián können diese Strategie soweit in einzelne Kunstgriffe auflösen, daß ihr Erfolg garantiert wäre. Bestimmbar ist bei beiden nur ihr Gegenteil, die "affettazione"; aber Castiglione entzieht sich dieser theoretischen Schwierigkeit durch ein Exempel:

Se questa eccellenza consiste nella sprezzatura e mostrar di non estimare ... quello che si fa, messer Roberto nel danzare non ha pari al mondo; ché per mostrar bene di non pensarvi si lascia cader la robba ... dalle spalle e le pantoffole de' piedi, e senza raccorre né l'uno né l'altro tuttavia danza – Rispose allor il Conte: – [...] Non v'accorgete che questo, che voi ... chiamate sprezzatura, è vera affettazione? perché chiaramente si conosce che esso si sforza con ogni studio mostrar di non pensarvi, e questo è il pensarvi troppo; e perché passa certi termini di mediocrità, quella sprezzatura è affettata e sta male" (I/27, pp. 129 f.).

Gracián hat auch diese Überlegung, die den Versuch der Konstruktion einer Kunstlehre sabotieren muß, aus dem Zusammenhang dieser kleinen Erzählung herausgelöst und in einem wiederum präskriptiven Satz kondensiert: "Por huir la afectación dan otros en el centro della, pues afectan el no afectar" (*Héroes* XVII, p. 30 b). Keiner von beiden kann angeben, wo die Grenzen der "mediocritas" genau liegen, aber Castiglione bezieht sich im Unterschied zu Gracián auf ein bestimmtes Publikum, das in einer bestimmten Situation das Urteil der Affektiertheit fällt, und erzählt dessen Geschichte. Man wird nicht behaupten können, daß Castigliones Verhaltenstechnik das Publikum täusche, denn die vorgespiegelte, letztlich unendliche Größe des Hofmannes wird von demselben niemals explizit in Anspruch genommen. Schon darum darf er seine "arte e disciplina" der Hofmannskunst nicht als Doktrin formulieren. Castigliones Hofmann verleitet sein Publikum, dem er selber auch angehört, nur zur Selbsttäuschung, ohne für sie unmittelbar verantwortlich zu sein.

23 Cfr. ebenso *Héroes* XVII, p. 30b, *El Politico*, p. 57b, *Discreto* VII, pl 98a u.ö. außerdem D. Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano*, op. cit. in Anm. 4, vol. I, pp. 115 f.

Auf das Sprachverhalten bezogen bedeutet dies, daß der Hofmann jede affektierte, gesuchte Ausdrucksweise, die "studio e fatica" erkennen ließe, zu meiden hat. Der Vergrößerungseffekt der "sprezzatura" setzt allerdings voraus, auch dies wird erst bei Gracián deutlich, daß der Hofmann bereits im Ruf steht, erhebliche Fähigkeiten und Kenntnisse zu besitzen, die durch ihre paradoxe Verbergung illusionistisch erweitert werden. Den Ursprung dieses Rufes, also die Konstitution seiner Hofgesellschaft, erörtert Castiglione zunächst nicht.

Genau an dieser Stelle setzt jedoch die Theorie der "acutezza"-Theorie bei Castiglione an. Gegenüber der zunächst entworfenen Strategie der doppelbödigen "amabile simplicità" (I/27, p. 130) verlangt nun ein Sprecher den Gebrauch von Wörtern, "che portan seco un poco non dirò di difficoltà, ma d'acutezza recondita", denn sie "danno una certa maggior autorità alla scrittura e fanno che 'l lettore ... meglio considera e si diletta dello ingegno di chi scrive" (I/30, p. 136). Castiglione führt, wie man sieht, die "acutezza" mit der größten Vorsicht ein. Sie darf, im Gegensatz zu Graciáns Ausführungen, die "perspicuitas" nicht gefährden, und sie wird zunächst auf schriftliche Äußerungen beschränkt. Ihr Fürsprecher nennt aber sehr deutlich den Vorteil, den sie gegenüber dem "einfachen" Stil besitzt, denn während die scheinbar kunstlose Sprache voraussetzt, daß die Autorität des Sprechers in einem bestimmten konversationalen Kontext bereits anerkannt ist, vermag die "acutezza" ihm dieselbe allererst zu verschaffen. Ohne diese Voraussetzungen riskierte der kunstlose Sprecher, daß die Schlichtheit seiner Äußerungen als reale Grenze seiner Fähigkeiten interpretiert würde. Zeitlich muß demnach jeder Aktualisierung der "sprezzatura" die der "acutezza" vorausliegen, und dennoch ist die letztere bei Castiglione keineswegs wie bei Gracián das fundamentale Prinzip. Castiglione nämlich fragt nicht nach der Konstitution der Konversationsgesellschaft, sondern geht bereits von ihrer Existenz aus. Der Begriff der "ostentación", der von Gracián an dieser Stelle eingesetzt wird, spielt bei Castiglione daher noch keine Rolle.<sup>24</sup>

24 Zum gänzlich negativen Gebrauch des Begriffs "ostentazione" durch Castiglione cfr. I/17, p. 114. Das Wort kommt jedoch insgesamt sehr selten bei ihm vor. Bei Gracián dagegen findet sich sowohl der negative Sinn von "ostentación" als Verstoß gegen das "decorum externum" (z.B. "empleo plausible llamo aquel que se ejecuta a vista de todos, con el fundamento siempre de la reputación, por excluir aquellos tan faltos de crédito cuan sobrados de ostentación" *Héroé* VIII, p. 19a), wie auch der umgekehrte: "Cualquiera medianía, socorrido del señorío, pareció eminencia, y todo se logra con ostentación" *Discreto* II, p. 84a, cfr. außerdem *Discreto* XIII.

Castiglione entscheidet sich nicht dogmatisch für eine der beiden angebotenen Sprachstrategien. Seine Lösung ist vielmehr höchst einfach: "Direi che parlare e scrivere se dovesse, come facciam or noi".<sup>25</sup> Der Widerspruch im *Cortegiano* kann also zwar nicht auf theoretischer Ebene, wohl aber auf der der Selbstvorführung einer insgesamt exemplarischen Konversation gelöst werden. Beide Sprachstrategien werden dem Hofmann in einer Art von Stilenzyklopädie angeboten, und er entscheidet sich je nach dem Situationsaptum. Die "acutezza" z.B. wird im Abschnitt über die "burle e facezie" im zweiten Buch wieder eine zentrale Rolle spielen.<sup>26</sup> Kontrolliert wird die jeweils eingesetzte Sprache vom "iudicium", das erneut nicht spekulativ, wohl aber exemplarisch, also im Kontext einer vorhandenen Gesellschaft bestimmt werden kann:

La bona consuetudine ... del parlare credo io che nasca dagli omini che hanno ingegno e che con la dottrina ed esperienza s'hanno guadagnato il bon giudicio, e con quello ... consentono ad accettar le parole che lor paiono bone, le quali si conoscono per un certo giudicio naturale e non per arte o regula alcuna" (I/35, p. 148).

Castiglione beruft sich hier auf die Existenz einer Hofgesellschaft, der die Übersetzung von Doktrin in Natur, von "bon giudicio" in "giudicio

25 Baldassarre Castiglione, *La seconda redazione del 'Cortegiano'*, edizione critica per cura di Ghino Ghinassi, Firenze 1968, p. 47. In der von Castiglione 1528 publizierten dritten Version ist dieser Passus nicht mehr enthalten.

26 Schon bei Cicero war "acumen" zunächst Organ der "facetiae", z.B.: "In dictio autem ridiculum est id, quod verbi aut sententiae quodam acumine movetur" (*De or.* II/244). Das wird dann von Castiglione fortgeführt: "Avete adunque inteso delle facezie che sono nell'effetto e parlar continuato ...; perciò ora è ben dire di quelle, che consistono in un detto solo ed hanno quella pronta acutezza posta brevemente nella sentenza o nella parola" (II/57, p. 282). E. Correa Calderón zitiert in seiner Gracián-Monographie (*Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid 1970, seg. ed.) aus Voltaires *Dictionnaire philosophique*, wo unter dem Stichwort "figure" Graciáns Stil als "style d'Arlequin" bezeichnet werde (p. 304 und 262). In der von mir konsultierten Ausgabe des *Dictionnaire* (Paris 1967, Classiques Carnier) findet sich das Stichwort "figure" allerdings nicht und Gracián wird auch sonst nicht erwähnt. In der *Encyclopédie* dagegen stammt zwar nicht das Stichwort "figure", wohl aber "figuré" tatsächlich von Voltaire und Gracián wird im Text auch zitiert: "C'est le goût qui fixe les bornes qu'on doit donner au style figuré dans chaque genre. Balthasar Gracian dit, que les pensées partent de vastes côtes de la mémoire, s'embarquent sur la mer de l'imagination, arrivent au port de l'esprit pour être enregistrées à la douane de l'entendement" (t. XIX, p. 216b). Die Bemerkung über den "style d'Arlequin" könnte nicht nur polemisch gemeint sein, sondern auf die traditionelle Verbindung der "agudezas" zu den "facetiae" anspielen.

naturale" gelungen sei. Er braucht das "iudicium" deshalb nicht theoretisch zu bestimmen, weil er bereits dessen Funktionsweise vorführen kann. Als präskriptive Kunstlehre ist seine "cortegiania" damit freilich am Ende, denn was gelehrt werden kann, ist nur die Doktrin, nicht aber ihre Übertragung in natürlichen "Geschmack."<sup>27</sup> Der *Libro del Cortegiano* unterrichtet damit in einer Technik, die zwar nicht eigentlich gelernt, wohl aber anhand eines exemplarischen Vorbildes geübt und ausgeübt werden kann.

Die einzige Grenze, die Castiglione der Konversation zieht, ist die des Ausschlusses von nicht assimiliertem Bildungswissen (cfr. z.B. III/17, p. 365). Wenn noch bei Gracián ein Wissen, das nicht in der Konversation Verwendung finden kann, als unnützer oder gar hinderlicher Ballast erscheint (cfr. z.B. *Discreto* II, p. 84 a), so drückt sich darin nicht so sehr ein Protest gegen die Systemphilosophie aus,<sup>28</sup> als nur die seit Castiglione, wenn man will seit Cicero, ganz unproblematische Voraussetzung der Dialogtheorie.

Die Übertragung des humanistischen Dialogs Brunis in das höfische Milieu bringt jedoch noch weitere Probleme insofern mit sich, als von der sozialen Homogenität seiner Teilnehmer nicht ohne weiteres ausgegangen werden kann. Castiglione verlangt daher in Form humanistischer Studien eine besondere Vorbereitung vom Hofmann, die ihn "ardito in parlare con ognuno" (I/44, p. 167) machen soll. Die Egalität der Konversationsgesellschaft muß von Castiglione also im Gegensatz zu Bruni eigens hergestellt werden:

Io estimo che la conversazione, alla quale dee principalmente attendere il cortegiano con ogni suo studio per farla grata, sia quella che averà col suo principe; e benché questo nome di conversare importi una certa parità, che pare che non possa cader tra 'l signore e 'l servitore, pur noi per ora la chiameremo così (II/18, p. 220).

27 Cfr. hierzu die 1576 erstmals gedruckten *Ricordi* von Francesco Guicciardini: "Non si può in effetto procedere sempre con una regola indistinta e ferma. [...] Però e in questo e in molte altre cose bisogna procedere distinguendo le qualità delle persone, de' casi e de' tempi, e a questo è necessaria la discrezione: la quale se natura non t'ha data, rade volte si impara tanto che basti con la esperienza; co' libri non mai (C 186, cfr. auch 2, 6, 76). Guicciardini unterwirft also politisches Handeln den rhetorischen "circumstantiae" ("tempus, locus, personae"). Über eine mögliche Guicciardini-Rezeption durch Gracián ist mir keine Untersuchung bekannt, obwohl gerade dessen Konversationsregeln (cfr. C 184, 186, 193, 201) in vieler Hinsicht an diejenigen Graciáns erinnern.

28 Cfr. Karl Alfred Blüher, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, Bern-München 1962 (2. Aufl.), p. 397.

Dieses Festhalten am Begriff der Konversation, obwohl er der hierarchischen Situation am Hof eigentlich unangemessen sei, ist mehr als ein denominatorischer Notbehelf, denn der Herrscher wird durch seine Einbindung in die notwendig egalitäre Konversation seiner Hofleute bis zu einem gewissen Grade als politisch übergeordnete Instanz ausgeschaltet. Was Castiglione zunächst nur als "kontrafaktische" Voraussetzung einführt, wird dann in der Konversation tatsächlich eingelöst: der Hofmann wird in ihr zum "institutor del principe" (IV/47, p. 515).

Die Integration des Herrschers in die Konversation ist also Bedingung für das Gelingen jener Dialektik, die Castiglione listig im Doppelsinn der "grazia" verbirgt. Der Hofmann muß "grazia" besitzen, um die des Prinzen zu erwerben und umgekehrt, "perché per forza del vocabulo si po dir che chi ha grazia quello è grato" (I/24, p. 124).<sup>29</sup> Der rhetorische Trick soll die Austauschbarkeit der beiden Bedeutungen, die beide schon im lateinischen Wort angelegt waren,<sup>30</sup> garantieren. Im Gegensatz zur "acutezza" setzt die "grazia" die gelungene Suspension sozialer Ungleichheit voraus, die dann wiederum zum sozialen Aufstieg eingesetzt werden kann. Gracián bricht dieses Wortspiel und damit Castigliones gesamte Strategie auf. Die "grazia" wird in Gestalt des "favor" ein Ziel, das nicht schon in der Konversation selber realisiert ist,<sup>31</sup> sondern an eine transzendente Urteilsinstanz appelliert. Damit wird allerdings die Konversation letztlich blockiert, die das Vorführungsmedium und die Grundlage rhetorischer Theorie gebildet hatte.

29 Boscáns Übersetzung hatte das Wortspiel mit der "grazia" beibehalten: "Hasta la sola fuerza del vocablo prueba que el que tiene gracia aquél agrada" (*El Cortesano*, op. cit., p. 101). Auf dem Hintergrund der hier entwickelten Überlegungen ist es ganz unangemessen, in Castiglione eine "armonia e totalità dell'uomo rinascimentale" erkennen zu wollen (Roberto Mercuri, "Sprezzatura e affettazione nel 'Cortegiano'", in: *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, 1980, p. 239), während sich erst bei Gracián die "morte della teoria" verwirklicht habe. Solche, letztlich auf Jacob Burckhardt zurückgehende Interpretationen vernachlässigen, wie eng Gracián sich Castiglione anschließt.

30 "*gratia* proprie favorem significat, i. inclinationem animi ad bene faciendum alicui, colendum aliquid tam ultro quam ob beneficium ante acceptum. hinc transfertur ad statum eius personae, cui hic favor accidit, similiter de qualitate rerum quae placent, adhibetur" (*Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig 1934, vol. VI, p. 2205).

31 Cfr. Morreale, "Castiglione y 'El Héroe'", op. cit. in Anm. 10, p. 139. Gracián verwendet "gracia" an anderer Stelle im Sinne von "Huld", nur zieht er die beiden Wortbedeutungen nicht mehr rhetorisch zusammen (cfr. *Héroe* XII).

## II

Noch für Gracián ist die Konversation zunächst sowohl die einzig mögliche Schule des Ingeniums wie sie Stätte seiner Manifestation geblieben. Die Belege dafür ließen sich häufen, wir greifen nur einige heraus:

Péganse los gustos con la comunicación y es suerte topar con quien la tiene superlativo (*Héroe* V, p. 13 b).

"Es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de corazones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas (*Criticón* I/1, p. 524 b).

Produkt dieser Konversation, fände sie statt, wäre auch bei Gracián nicht Wissen schlechthin, als vielmehr die vom "gusto" kontrollierte "sabiduría cortesana" oder "conversable erudición" (*Discreto* V, p. 92 a). Deren Entfaltung aber fehlt bei Gracián: wo immer er Konversation vorführt, sind die Sophisten unter sich, am deutlichsten wohl im berühmten Aphorismus 13 des *Oráculo manual*:

Pelea la sagacidad con estratagemas de intención: nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar; ... y ejecuta en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. Echa una intención para asegurarse de la émula atención, y revuelve luego contra ella. [...] Pero la penetrante inteligencia la previene, ... entiende siempre lo contrario de lo que quiere que entienda, ... deja pasar la primera intención, y está en espera a la segunda, y aun a la tercera. Auméntase la simulación al ver alcanzado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad. Muda de juego, por mudar de treta, y hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez" (pp. 156 b - 157 a).

Dieses Spiel der Verstellung und Enthüllung ließe sich ad infinitum fortsetzen. Indem Gracián die auf Castiglione zurückgreifende Konversationsstrategie durch die ihr komplementäre Hermeneutik ergänzt, blockiert er jedoch von vorneherein jeden möglichen "delicioso banquete de los entendidos" (*Discreto* V, p. 94 b),<sup>32</sup> von dem die "sabiduría cortesana" doch zugleich abhängt. Er rekonstruiert nicht die exemplarische Konversation einer Gesellschaft von "cavalieri sin-

32 Zu ähnlichen Ergebnissen war anlässlich einer Untersuchung des *Discreto* bereits Sebastian Neumeister gelangt: "Höfische Pragmatik. Zu Baltasar Graciáns Ideal des 'Discreto'", in: A. Buck, G. Kauffmann e.a. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung)*, vol. IX, Hamburg 1981, pp. 51 - 60.

gulari" (I/12, p. 102), die sich in ihrer Selbstvorführung als Kaste etabliert, sondern verlangt, prinzipiell "con señoría" (*Discreto* II, p. 84 b) in die Konversation einzutreten, die dann nur noch als Duell zwischen der "detención de un recatado" und der "atención de un advertido" (*Discreto* VIII, p. 99 b) erscheinen kann.<sup>33</sup> Dieser agonistische Aspekt lag verborgen auch schon Castigliones scheinbar egalitär konversierender Hofgesellschaft zugrunde. Auch dort sprachen sich die Teilnehmer keineswegs einfach aus, sondern "scoprivano ... allegoricamente i pensier sui a chi più loro piaceva" (I/5, p. 88). Aber gerade um des Erfolgs der eigenen Verstellung willen durfte die der anderen niemals explizit enthüllt werden.<sup>34</sup>

Gracián löst Castigliones doppelsinniges Spiel zugunsten einer präzeptiven "gran arte de agradar" (*Discreto* XXII, p. 138 b) auf, die sich sofort in den Widerspruch verwickelt, daß ihre Kunstgriffe, um zu funktionieren, exklusives Privileg bleiben mußten, anstatt jedermann zur Verfügung zu stehen, wie es der Aphorismus 13 verzeichnete. Gracián benötigt demnach eine "rhetorica docens" als Geheimlehre, die er zugleich zerstört. Zwei Kapitel des *Discreto*, nämlich VIII ("De la cultura y aliño") und XXII ("Del modo y agrado"), nehmen ausdrücklich den von Castiglione herkommenden Vorrang des Verhaltensmodus vor allen spezifischen Fähigkeiten und Tugenden auf. Der "aliño" erhält dabei, genau wie bei Castiglione, einen geradezu transzendentalen Rang<sup>35</sup>:

El sermón más grave y docto fue desazonado sin tu gracia; ... la inventiva más vera, la elección más acertada, la erudición más profunda; la más dulce elocuencia, sin

33 Dasselbe Prinzip findet sich auch in der *Agudeza*, deren Stillehre sich damit an Konversationsstrategien gebunden erweist: "Siempre el advertido obra con alma, ejecuta con intención, aunque cifrada ..., llega el atento y descúbrela a costa de su ingenio" (VI, p. 266a).

34 Einzige Ausnahme im *Cortegiano* ist der petrarkistische Hofpoet Bernardo Accolti, genannt "Unico Aretino", dessen Verstellung offen denunziert wird, um Castigliones subtileren Verfahrensweisen Platz zu schaffen, cfr. I/9, pp. 96 ff. und III/62-63, pp. 432 ff.

35 Kontrollorgan des "buen modo" ist selbstverständlich die "discreción", die sogar in zeitgenössischen politischen Traktaten denjenigen transzendentalen Status gewinnt, den sie zuvor schon bei Castiglione und Guicciardini innegehabt hatte. Cfr. Fray Juan de Santa Maria, *Tratado de Republica y Policia Christiana*, Madrid 1615, p. 342: "Mejor dixerá q ninguna virtud auia sin discrecion, porq aunq ellas de suyo son perfectas y acabadas, y califican la persona de quié las posee, la fortaleza haze al hōbre fuerte, la justicia justo, la sabiduria sabio, y todas las demas le dan el apellido de su nombre; pero si falta el uso de la discreciō, pierdē su punto."



el realce de tu cultura, fueron acusadas de una indigna vulgar barbaridad. [...] Venció la fealdad a la belleza muchas veces, socorrida del aliño. [...] Contigo, al fin, lo poco parece mucho y sin ti lo mucho pareció nada (*Discreto* XVIII, p. 126 a).

Deutlicher vielleicht noch über den "modo" das Kapitel XXII:

Fuerte es la verdad, valiente la razón, poderosa la justicia, pero sin un buen modo todo se desluce, así como con él todo se adelanta. Cualquiera falta suple, aun las de la razón; los mismos yerros dora, las fealdades afeita ... y todo lo disimula (p. 138 a).

Wir brauchen hier nicht noch einmal mit Jankélévitch Graciáns angebliche "réhabilitation de l'accident"<sup>36</sup> zu unterstreichen, Castigliones *Cortegiano* lag, wie wir gesehen hatten, bereits dasselbe Verfahren zugrunde, das Gracián hier nur explizit macht. Gracián ist aber dadurch gezwungen, "ser" und "parecer" ausdrücklich miteinander zu konfrontieren, was seiner Kunstlehre den Anstrich einer konservativen Kulturkritik verleiht, die seit Schopenhauer aus der Gracián-Rezeption nicht mehr wegzudenken ist, während Castiglione und auch Bruni das Problem der Substanz schlicht ausgeblendet hatten. Gracián läßt es zwar offen, ob eine so scharfe Kontrastierung wie "vemos hoy cortesana la santidad y santa la cortesía" (*Discreto* XVIII, p. 126 b) für die "santidad" oder für die "cortesía" Partei ergreift, fordert aber eine Interpretation im Sinne einer Trennung von primärer Substanz und sekundärer Maskierung heraus.<sup>37</sup>

Der Erfolg von Castigliones Konversationsstrategie hing gerade davon ab, daß vom Gegenüber die Transzendentalität des Modus nicht als solche erkannt wurde. Graciáns Versuch aber, den Modus, den

36 Vladimir Jankélévitch, "Apparence et manière", in: *Homenaje a Gracián*, op. cit. in Am. 10, p. 119.

37 Eine analoge Kontrastierung der "medios humanos" und "divinos" führt, unter Anspielung auf Loyola ("gran maestro"), der berühmte Aphorismus 251 des *Oráculo manual* durch. Ich würde allerdings bezweifeln, daß diese Unterscheidung wirklich so "modern" ist, wie sie jüngst Sebastian Neumeister erscheint ("Der andere Gracián: Die 13. Meditation des 'Comulgatorio'", in *Iberoromania*, 23 (1986): 124). Schon bei Dante findet sich die Formel: "Ahi fiera compagna! ma ne la chiesa/coi santi, e in taverna coi ghiottoni" (*Inf.* XXII/14-15), die sprichwörtlich geworden ist, oder ihrerseits schon auf ein Sprichwort zurückgreift. Gerade in italienischen Hoftraktaten wird diese Maxime gern zitiert, cfr. z.B. *Ricordi, ovvero Ammaestramenti* die Monsignor Sabba Castiglione, Cavalier Girosolimitano. Ne' quali si ragiona con prudenti, e Christiani discorsi di tutte le materie honorate, che si ricercano ad un uero gentil'huomo. Di nuouo ristampati. In Venetia MDLXII, p. 36r.

Castiglione nur vorzuführen brauchte, unabhängig vom Konversationskontext zu definieren, kann nur fehlschlagen. Die "discreción" als Kontroll- und Steuerungsorgan des Modus bleibt abstrakt: "Lo bueno es que no se puede definir, porque no se sabe en qué consiste" (*Discreto* XXII, p. 139 a). Auch das war schon bei Castiglione so, der Modus bestand schon bei ihm nicht in einer bestimmten Handlung, sondern war "condimento d'ogni cosa" (I/24, p. 124). Indem aber Gracián nicht mehr von der Präsentation einer exemplarischen Hofgesellschaft ausgehen kann, in der der Wettstreit von "treta" und "contratreta", "cifra" und "contracifra" ablesbar wird, spaltet er Castigliones "rhetorica utens" aphoristisch in bis zu einem gewissen Grad notwendig in Geheimsprache formulierte Anweisungen auf. Er führt damit etwas ein, worauf Castiglione verzichtet hatte, nämlich ein Individuum, das sich mit bestimmten Absichten und Hinterabsichten erst in die Gesellschaft begibt. Bei ihm wird ein Zustand nicht nur denkbar, sondern sogar wahrscheinlich, in dem die Sozialisierung durch die Konversation scheitert und der "discreto codicia antes la estéril soledad y vive al siglo de oro interiormente" (*Discreto* VII, p. 97 b).

Die "agudeza" erscheint als die dieser Asozialität des Individuums komplementäre Strategie. Gracián dürfte sich im Gegensatz zu Castiglione deshalb für den "estilo dificultoso" entscheiden, weil er der sozialen Hierarchie, die Castiglione in der egalitären Konversation suspendiert hatte, eine "extravagente jerarquía de la agudeza" (*Agudeza* II, p. 239 a) gegenüberstellen muß. Sie kann jedoch keine Konversation mehr inaugrieren, sondern wartet nur auf die passende Gelegenheit, die zuvor erlernten Kunstgriffe vorzuführen, ohne daß sie sich erst in der Konversation selber quasi "natürlich" ergäben. So heißt es z.B. über die "agudeza sentenciosa":

Aunque cualquiera sentencia es concepto, porque esencialmente es acto del discurso una verdad sublime, recóndita y prudente, pero las que son propias de esta arte de agudeza, son aquellas que se sacan de la ocasión y les da pie alguna circunstancia especial, de modo que no son sentencias generales, sino muy especiales, glosando alguna rara contingencia por ella" (*Agudeza* XXIX, p. 379 b).

Die Begriffe der "ocasión", "circunstancia" und "contingencia" scheinen also die "loci proprii" der "agudeza", die Gracián in den ersten Kapiteln ziemlich kryptisch von der Rhetorik abgegrenzt hatte, von den "sentencias generales" oder "loci communes" der traditionellen

Rhetorik zu unterscheiden.<sup>38</sup> Als Kunstlehre aber ist die "arte de ingenio", wie schon oft bemerkt wurde, undurchführbar: als Begriff bleibt auch die "ocasión" oder "circunstancia" abstrakt, die höchste Konkretion verlangt.

38 Die Funktion der Begriffe "ocasión", "circunstancia" und "contingencia" in der *Agudeza* ist meines Wissens noch nicht eingehend untersucht worden, was um so verwunderlicher ist, als es einfacher wäre, diejenigen "discursos" aufzuzählen, in denen sie keine Rolle spielen, als umgekehrt. Anscheinend werden diese Begriffe in zweifacher Bedeutung gebraucht, die Gracián zu kontaminieren sucht. Da wäre zunächst die Regel "hase de hablar a la ocasión" (LX, p. 501b, cfr. *Oráculo* 288), mit der einfach das "decorum externum" gemeint ist. Dessen Beachtung geschieht aber, so Gracián, am besten dadurch, daß gerade die partikularen Umstände einer vergangenen Begebenheit (oder die Details einer bekannten Textstelle) auf die jeweils vorliegende Situation bezogen werden: "Requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; esta para tener copia de lugares ... plausibles, aquella para saberlos ajustar a su ocasión" (p. 402a). Der gesamte Entwurf der "agudeza" setzt also die Organisation des gesamten Wissensbestandes als Topoisammlung voraus. Es gibt für Gracián überhaupt nur Topoi, für die man dann die Adaptionleistung vollbringen kann: "combinar todas las circunstancias con agradable propiedad" (p. 403b). Gracián verwendet gerade diese Begriffe zur Unterscheidung der "agudeza" von der Rhetorik, die die ersten beiden Kapitel und der Prolog noch sehr enigmatisch versprochen hatten. Die Belegstellen dafür ließen sich häufen, ich greife nur einige aus den ersten "discursos" heraus: "Las contingencias ... siempre fueron gran materia de la prontitud ingeniosa" (VII, p. 271b). "De las contingencias suele tomar pie el discurso para grandes conceptos" (IX, p. 281a).

"Comúnmente toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna rara contingencia, es conceptuosa" (XI, p. 288b).

"Pero cuando a la semejanza de pie alguna circunstancia especial del sujeto a quien se arguye, entonces es rigurosamente concepto, y de semejanza retórica pasa a sutileza del ingenio" (XII, p. 291b).

"Las conceptuosas (desemejanzas/M.H.) ... son las que se fundan en alguna circunstancia especial, ... y entonces, a más del artificio retórico, añaden el conceptuoso" (XIII, p. 294b).

"Siempre ha de haber alguna circunstancia especial en que se funde la conformidad de los términos, para levantar la comparación conceptuosa, que sin ésta no será sutileza, sino una desnuda figura retórica" (XIV, p. 299a).

"Requírese ... que la disparidad sea conceptuosa y se realce a más que primor retórico, alguna circunstancia especial, que ... sea fundamento de la agudeza" (XVI, p. 309a). "Requírese ... que alguna circunstancia especial dé motivo al encarecimiento, para que no sea libremente dicho, sino con fundamento, que es darle alma al concebir. [...] Toda contingencia rara es lance para exagerar, ya porque el discurso tiene fundamento, ya porque es la ocasión. [...] Hace muy plausible el encarecimiento el ser a la ocasión" (XX, pp. 328a, 329a, 330a).

Die "circunstancias" etc. unterscheiden demnach, wir wollen dieses Verzeichnis der Belegstellen nicht weiter fortsetzen, die "loci communes" der Rhetorik von den hier intendierten "loci proprii" und bilden zugleich die Gesichtspunkte der Beachtung

Erst Graciáns Transformation der Konversationsstrategie *Castigiones* erlaubt es demnach, von Dissimulation oder Maskierung zu sprechen. Als stringente Kunstlehre freilich kann auch sie nicht entworfen werden, sonst stünde sie jedermann gleichermaßen zur Verfügung. Graciáns "*discreción*" muß daher vom "*sensus communis*" sich ausdrücklich abstoßen, ohne die Kriterien angeben zu können, mit deren Hilfe sie dies tut.

des situationalen "*aptum*". Es braucht hier nicht untersucht zu werden, ob und wie weit diese Unterscheidung der "*agudeza*" von der Rhetorik Stich hält, denn schon die antike Rhetorik und noch mehr die der Renaissance (cfr. vor allem Georgius Trapezuntius) hatte die "*circunstamtiæ*" sehr wohl berücksichtigt.

## RESUMEN

Las obras tempranas de Gracián (hasta el *Oráculo manual* y la *Agudeza*) no solamente señalan repetidas veces al *Libro del Cortegiano* de Castiglione como fuente, sino que también continúan la misma tradición literaria. Tanto Gracián como Castiglione ponen a disposición de su "cortesano", "discreto", "varón atento" etc. una compilación de ejemplos del uso retórico en la conversación donde el modo de servirse del material gana un status trascendental. Ambos no prescriben un comportamiento particular (y un lenguaje correspondiente), sino que presentan al discernimiento ("iudicium") como la facultad de poder elegir dentro de la enciclopedia de los estilos aquel que es más conveniente según los criterios del "aptum" o "decorum" retóricos. Así Castiglione y la posterior tratadística de corte no representan para Gracián sólo la fuente de ejemplos particulares de comportamiento, sino también los modelos para establecer el modo de utilizar ejemplos en general.

Pero si Castiglione aún podía ilustrar el mecanismo del discernimiento en la conversación de una sociedad paradigmática de corte, que en la conversación discutía sus reglas sin llegar a determinarlas, Gracián tiene que fijar preceptivamente las estrategias del comportamiento, cargándose así con problemas teóricos no solucionables dentro de la retórica que enmarca sus obras.

La regla de la conversación de Castiglione acerca de la "sprezzatura" (si puede llamarse regla) funcionaba solamente en tanto de que el hablante supiera que estaba aceptado como miembro reconocido dentro de una cierta sociedad sin tener que contestar primeramente su "crédito". La "acutezza recondita" fue introducida sólo para la estrategia de aquel que no podía estar seguro de su aceptación. Ya en Castiglione la "acutezza" precedía teóricamente a la "sprezzatura", sin volverse por esto el principio fundamental. En la sociedad de la conversación cortesana era el contexto social el que asignaba al individuo su lugar y la mera presentación de esta sociedad compensaba en Castiglione la falta de una "rhetorica docens".

Por el contrario, Gracián dota al individuo como tal de artificios y agudezas para aplicarlos posteriormente en una situación concreta de conversación: sólo en él se puede hablar así correctamente de una estrategia de la disimulación, aunque ésta escape a cualquier sistematización teórica. Para explicitar los presupuestos tácitos de la

conversación de Castiglione y para construir su "gran arte de agradar", Gracián tiene todavía que renunciar a la misma conversación como "rhetorica utens".

Si Castiglione suspendía retóricamente en su conversación el poder del príncipe, Gracián le opone al poder de éste la "extravagante jerarquía" de la agudeza. A partir de esta oposición se hace pensable y aun probable lo que en Castiglione todavía no podía concebirse: el retiro del individuo de la conversación y de la sociedad.

EL POLITICO DON FERNANDO EL CATOLICO:  
MISE EN SIGNES ET SIGNIFIANCE

Charles V. Aubrun

L'écriture littéraire met en signes et en ordre un discours mental qui est en soi confus, bredouillant et inarticulé. L'écrivain le plus conscient et le plus exact — tel Gracián — ne contrôle qu'en partie cette "signification". Il se prend lui-même dans le labyrinthe des mots et ne trouve d'issue qu'à la fin de son écrit. Sa plume s'envole, lui échappe à tout instant.

Nous écarterons de cette étude ce que l'auteur aurait voulu dire. Nous nous en tiendrons à ce qui est dit, qui ne lui appartient plus.

Ce texte est un réseau serré de mots en fonction, infléchis l'un par l'autre, dans une suite de propos, de propositions vaguement guidées par l'intention de l'écrivain. Sa *signifiante* ne se confond pas avec la somme de ses signifiés, de ses interprétations hier, aujourd'hui et demain. Elle est exponentielle, latente et comme au-dessus ou entre les lignes, toujours prête à s'actualiser, à prendre le sens que le lecteur voudra lui donner. Sa valeur réside dans sa disponibilité et n'a rien de commun avec ses validités.

Dans *El político don Fernando*, nous nous intéressons au tissu, non aux couleurs que le temps lui donna, lui donne et lui donnera. Et ce tissu n'est pas réductible au métier à tisser, à la rhétorique, à la grammaire normative par quoi certains voudraient l'expliquer après coup. Nous nous en tenons à la trame, qui fait sa valeur et lui donne sa solidité.

D'autres esprits examineront sa réception, d'âge en âge, ou chez tel ou tel disciple ou admirateur. D'aucuns s'intéresseront à la vie, à l'oeuvre, à la personne de l'auteur, un jésuite soumis à son Provincial, attaché à sa bibliothèque, et partageant la culture du cercle lettré qu'il fréquentait. D'autres encore, curieux de son style, relèveront les écarts de sa plume par rapport à la langue écrite de son temps et ses liens avec le baroque. Et y a-t-il étude plus fascinante que celle de la structure de ses oeuvres charpentées avec art selon le genre dont elles

relèvent? Toutes les lectures du *Político don Fernando* sont légitimes: ce sont autant de façons de l'utiliser, d'aménager pour nous, pour nos disciples et pour quelques collègues et amis, l'espace intellectuel que Gracián avait bâti pour ses auditeurs et, par delà, pour l'éventuelle postérité.

"Opera aperta"; mais il faut le dire, on ne s'est jamais pressé à l'entrée depuis 1640.

Voici l'opuscule. Il tient dans cinq chapitres inégaux qui sont autant d'étapes (ou "jornadas") du raisonnement, et autant d'étapes sur la voie qui mena le jeune roi "don" Ferdinand de son individuelle singularité jusqu'à la singularité universelle de Ferdinand le héros. Le discours commence par un panégyrique, dérive, devient un sermon à l'adresse du roi d'Espagne don Felipe IV, qui régnait alors, et s'achève sur le dithyrambe de la Maison d'Autriche.

Les cinq chapitres sont enveloppés dans un prologue et un épilogue, dédicacés au duc de Nocera, que Gracián tient pour son mécène et pour un conseiller du Roi. La cohérence du discours est assurée par ces mots de la fin:

... Casa [de Austria] que la escogió dios en la ley de Gracia. Esta pues escogió el católico y sabio rey para heredera de su gran potencia... para dilatadora de su felicísima monarquía, que el Cielo haga universal. Amén.

À dire vrai, ce sujet n'est qu'un prétexte. Gracián adresse son opuscule à un public très restreint, un cercle de lettrés dans un bourg perdu du royaume d'Aragon. C'est un exercice de plume destiné à être lu oralement.

Grâce à la complicité de ses amis, Gracián modèle le masque qu'il voudrait léguer à la postérité: celui d'un sage et d'un oracle dont les propos abstrus sont présentement valables et le resteront demain.

Ce texte est un peu comme une vieille toile peinte, couverte de poussière, que l'on découvre dans un grenier. Le sujet, confus, inactuel, abonde en figures indistinctes: on pourrait les déchiffrer une à une, mais l'ensemble n'en serait pas rajeuni pour autant. Le "tableau" est signé d'un certain Lorenzo Gracián, un clerc sans envergure, d'une bonne culture moyenne. Mais, derrière le nom de cet homme sans qualités, se cache celui de son frère, un jésuite, qui cherche ainsi à éluder ses responsabilités.



Et puis l'écrivain "parle" aussi au nom de ses auditeurs, des clercs aragonais soucieux de maintenir les "fueros" de leur Royaume au sein du Royaume d'Espagne et donc de la Maison d'Autriche qui le gouverne. L'ouvrage veut être à la fois anonyme et collectif et donner l'apparence de l'objectivité (non de l'impartialité).

## LA PONCTUATION TYPOGRAPHIQUE ET LA LECTURE ORALE

Très sommaire à l'époque où parut cet ouvrage, la ponctuation témoigne, avec certains tours de langage, de la façon dont l'ouvrage fut lu en public par l'écrivain. Car il revenait à Gracián de ponctuer par des silences les aphorismes de ses propos, d'enfler la voix à l'occasion, de glisser sur ses propres hésitations, de souligner son admiration et ses rares interrogations, de laisser le sens en suspens dans son ambiguïté, d'user de l'intonation pour provoquer la perplexité et d'adresser, de temps à autre, à l'occasion d'un jeu de mots ou d'un jeu de voyelles, un clin d'œil complice aux plus avisés de ses auditeurs. En voici trois exemples.

[¿] qué aprovecha el gran caudal de don Juan el segundo de Castilla si no hay aplicación [?] (292a).

Aprobarlo todo suele ser ignorancia, reprobalo todo malicia (281a).

El ver sus soldados un rey es premiarlos y su presencia vale por otro ejército (195b).

(Rappelons que les Aragonais exigeaient, pour prendre part au conflit entre le roi d'Espagne et le roi de France, que Philippe IV prît la tête de l'armée, obligation inscrite dans les "fueros" d'Aragon).

Voici le plus amusant des clins d'œil. Il s'agit encore de Philippe IV: "Sea oráculo su real nombre *Baltasar Rey* compuesto de las cuatro vocales que dan principio a todas las cuatro partes del mundo..." (Afrique, Asie, Amérique, Europe). (Gracián passe à la ligne, lentement, pour laisser à l'auditeur le temps de comprendre).

Nous placerons nos remarques sous l'égide de Chomsky (*Language* 1960) "Tout discours peut être décrit en termes de grammaticalité".

## LES GENRES ET LEUR GRAMMAIRE

Passons sous silence la grammaire dite aujourd'hui "normative". Encore labile au XVII<sup>e</sup> siècle, elle fut faite pour faciliter la communication entre les membres lettrés de la société, entre le maître et l'élève, entre le confesseur et directeur de conscience et le pécheur.

Gracián et ses complices sont bien décidés à ne point galvauder ainsi leur langue: elle ne courra pas les rues. Il emprunte toutefois aux prêcheurs, dans ce panégyrique et ce sermon, le martèlement des vérités premières, des évidences indubitables, des affirmations incontestables. Rien de plus efficace dans ce mode d'expression que d'opposer systématiquement le oui et le non, la vérité et l'erreur. La plume se complaît dans ce rythme binaire:

Al que no quiso salir a buscar al enemigo, el enemigo le vino a buscar (295b)

Gracián récuse la grammaire de la narration, propre à l'histoire et à la fiction: car elle fait une trop large part à la circonstance, à l'occasion, au lieu, au temps, dont il n'a cure. Dans sa longue, très longue énumération des princes et des chefs de guerre qui firent l'Histoire, il ne mentionne pas une seule date. Nabuchodonosor voisine avec Louis XIII, Charles Quint avec Jules César. Certains s'illustrèrent avant Jésus-Christ: Roboam, Sardanapale; d'autres s'illustrèrent dans l'ère chrétienne: Gengis Khan et Mahomet, Hugues Capet et Saint Louis.

Gracián exclut également la grammaire propre au drame. Sûr de son fait, il ne se met pas en question; il ignore donc la forme haletante du perplexe monologue et il n'est pas d'humeur à dialoguer, à argumenter, à polémiquer.

De la grammaire poétique, il retient la cohérence (la constance) du propos et la variété (la multiplicité) de ses facettes. Parti de Nocera, conseiller aulique de Philippe IV, il revient à Nocera: préface et postface embrassent son discours. Les grands hommes qu'il allègue donnent lieu à autant de louanges ou de blâmes. Ainsi se suivent et alternent les strophes dans une ode ou dans une satire.

De la grammaire didactique, qui veut convaincre, il retient la syntaxe simpliste de la logique vulgaire, sa suite inexorable de prédicats, d'assertions assénées au parfait et au présent. Son but apparent, c'est le panégyrique et le sermon; son but réel, c'est de vérifier sur son

savant et critique auditoire l'effet de son discours, et de le mener rondement mais posément du premier mot: "Opongo", au dernier: "Amén".

Son lexique ne s'écarte pas de celui des sermonnaires du temps: le concept, l'abstraction y sont rares. Il s'interdit les fausses grâces des fleurs de la rhétorique.

Sa syntaxe est délibérément monotone. Il renonce *ici* à l'enrichir des surgissements de son langage mental qui donnaient tant de relief, par leur confusion même, à certaines propositions de *El héroe* (le premier paragraphe du Primor IV, entre autres). Dommage pour nous: ailleurs que dans *El político don Fernando* Gracián rivalise avec Mallarmé, prosateur et poète, que se dit "syntaxier".

#### LES DECLINAISONS DU SUBSTANTIF VERBAL: PERSONNES, TEMPS ET MODES

Le "moi" de l'écrivain n'émerge que deux fois: au commencement et à la fin, comme pour mieux camoufler la signature. Tout le discours est à la troisième personne, celle de Ferdinand, même quand l'actant est autre. Jeune, vieux, "il" est présent dans tous ses aspects, et surtout dans ses vertus toujours sous-jacentes, *posées, exposées, opposées* aux vices et aux défauts des autres princes, et *proposées* aux héros à venir ("venideros"):

Ejercítanse las armas en la lozana y ferviente edad (280b)

Derrière le roi aragonais apparaît en filigrane Philippe IV, son héritier et — Gracián le souhaiterait — son émule.

Car le passé (le parfait) occulte un présent encore incertain. Si Mahomet lui-même sut créer un empire, pourquoi pas Philippe aujourd'hui?

Aterró el Asia Mahomet y asentó su imperio (195a).

Rien ne change. Le passé se répète aujourd'hui, en 1640: le Turc est menaçant. L'événement présent n'est qu'une nouvelle actualisation, une épiphanie de l'état originaire du monde. Le temps est récurrent: les saisons, les âges de l'homme, les règnes. Car la chronologie — qui

diffère d'une religion à l'autre — est une invention, certes commode, des historiens. Gracián (ici du moins) refuse la notion de commencement et de fin, d'âge d'or et d'apocalypse: les *circonstances* changent, le cercle où elles se situent ne bouge pas. "Nature" (tout comme "culture" ou "écriture") est un participe futur et un adjectif et non une substance. Le héros, le savant, l'écrivain, chacun à sa façon enrichissent le monde sans rien renier du passé ni du présent, et amorcent l'avenir. La famille, la tribu, la "natio", la race, la horde restent à l'état latent dans chacun des membres de nos communautés. Elles resurgissent à l'improviste sans jamais disparaître tout à fait, sans jamais s'abolir et se remplacer. Ainsi, la Maison d'Autriche dispose maintenant de toutes ces ressources.

La durée est éphémère. De là vient, dans cet ouvrage, la rareté exceptionnelle de l'imparfait. Sans même que Gracián en ait conscience, il le réserve aux héros de l'antiquité, qui vivaient dans l'inachevé, avant Jésus-Christ:

*Segulan los emperadores romanos en cansada vejez con ir introduciendo... (280a).*

Le futur n'existe que sous une forme périphrastique (comme en anglais ou en allemand). Il ne recouvre que l'avenir *immédiat*: "venir à ser", "comenzar a ser".

Car tous les verbes sont inchoatifs. Ils proposent des buts et des façons d'agir aux éventuels imitateurs des héros modèles.

Partout, dans le propos, dans la proposition ("presupuesto"), le verbe apparaît au mode indicatif. Le subjonctif n'est que le support de la périphrase. L'hypothétique (ou conditionnel) est aussi rare que l'imparfait (car il est fait d'un imparfait adjoint à un substantif verbal, c'est-à-dire à un infinitif).

La voix du verbe est indistincte. Le héros agit et "est agi": n'est-il pas demi-dieu, dieu et homme à la fois? en dernière instance actif et passif?

La grammaire prédicative présuppose une abondance des verbes être et avoir ("ser" et "hay"), fondements de l'attribution:

*La familia de los Césares en Roma fue estéril de sucesores... Casas hay cuyos príncipes tardan en hacerse (279a).*

Voilà ce que nous avons constaté. Répétons que l'écrivain en est à peine conscient: il ne fait que suivre sa plume, autonome au sein de

la langue et soumise seulement aux exigences de la grammaire propre à ce genre prédicatif.

Nous-même, effaçons-nous devant le texte tel qu'il est. Une vérification numérique pourrait éventuellement déboucher sur un commentaire linguistique et une évaluation de l'originalité, *non* de l'auteur, certes, mais du style de l'auteur dans ce seul opuscule.

## LES MOTS SUBSTANTIFS

Il en est de deux sortes: les noms et les infinitifs verbaux. Ils représentent des parcelles de substance en mouvement. On ne confondra pas la substance avec la lourde matière, qui n'est que "matériau" sans fonction, comme on la trouve dans les dictionnaires alphabétiques. La substance, elle, se projette dans la proposition où elle prend sa place de sujet ou bien d'objet (ou complément direct du sujet) l'un et l'autre étant liés au moyen d'un *substantif* verbal, souvent "auxiliaire" et toujours décliné. Les mots substantifs sont altérés notamment par le "cas", entendez "casus", la chute des autres parcelles de substance dans l'événement, dans l'aventure des mots au sein du labyrinthe du discours.

Le latin indiquait la fonction du mot au moyen d'un suffixe dans la "déclinaison". Le castillan, à cette même fin, recourt à l'ordre des mots; mais il retient du latin le nombre (singulier, duel, pluriel); le genre (qui oppose non seulement les sexes, mais le concret et l'abstrait) et il se ré-aligne, autant que faire se peut, sur la langue-mère du temps de la "renaissance" des lettres au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

Dans *El político don Fernando*, le verbe, décliné, précède le plus souvent le sujet, parfois inarticulé (sans l'*article* et sans "don"):

Fundó Fernando la monarquía....

C'est que, dans cet ouvrage, l'acte précède l'actant; le verbe vient donc avant le sujet qui a été choisi pour l'accomplir. L'action est antérieure à la prise totale de conscience, premier effet de cette mise en fonction. Quand le verbe est transitif, la *proposition propose* (ou bien "*postpose*") un objet, substantif qui peut re-présenter au public soit une matière, chose inanimée ou animée ("animus"), soit une communauté ("anima"). Alors, le sujet actant trouve son complément direct à

l'accusatif: une parcelle du monde en rencontre une autre (ou la rejoint) afin de la modifier.

Or le sujet est affecté à son tour par son objet: il devient alors tel qu'en elle-même sa personne est changée. C'est ainsi que "don" Fernando roi d'Aragon devient le héros Fernando souche de la Maison d'Autriche (!), et il demeure à jamais *présent* dans tous ses rameaux. Le trinome verbe-sujet-objet transforme l'objet, en fait une chose ("causa") autonome aux effets imprévisibles. Les rois d'Espagne issus de Fernando l'emportent à Breda, à Salses, à Lérída. (Mais qu'advient-il après Rocroi en 1643?).

A tout moment, dans une conjoncture judicieusement choisie, un héros peut arrêter le "cas" dans sa chute, rompant ainsi la chaîne ("máquina") des causes et des effets. Il suffit que son libre-arbitre, guidé par ses vertus ("fortitudo", "prudencia") et suscité par la Providence divine, intervienne à temps, redresse le tort, rééquilibre le monde, dangereusement instable; et tout cela sans illusion, sans viser à un fallacieux âge d'or. Le héros rend au monde créé son originaire ambiguïté, où le Bien autant que le Mal sont *présents*.

Le héros est appelé "par la grâce de Dieu" à servir la communauté des mortels (datif). Par contre, un "caudillo", un chef, même incontesté par les siens, peut lancer sa horde, tel Gengis Khan ("Kinguï", 278a), ou sa fausse religion, tel Mahomet(o) contre la communauté élue, voulue par Dieu, la religion catholique. Choses" aliénées, ces personnages accompagnent les choses dans leur chute irrémédiable.

L'invention verbale n'est pas ici omniprésente. Parfois Gracián ne fait que se plier aux exigences de la grammaire prédicative, dans son sous-genre épique. C'est ainsi qu'il use et abuse des adjectifs modaux, qualificatifs, des épithètes et des adjectifs numéraux:

hallo a nuestro universal Fernando por católico valeroso, magno, político, prudente, sabio, amado justiciero, feliz y universal heroe (fin du chapitre V, 301a).

Car ces adjonctions rendent le substantif malléable, adaptable à des conjonctures très diverses, toujours imprévisibles. Elles le spécifient et, en même temps, le généralisent. Fernando, d'abord singulier, devient universel. Et il revient à son descendant Felipe de faire de la singulière Maison d'Autriche l'instrument de l'universalité de la religion chrétienne.

Aussi bien, dans ce texte, les chiffres, *désordonnés*, n'apparaissent que sous la forme "cardinale" de pluriels non dénombrés. C'est le style épique: on compte par centaines, par milliers et par dizaines de milliers ("docientos mil turcos" 295a). Car le héros à lui seul peut venir à bout d'une infinité d'ennemis.

Passons rapidement sur l'abus de "grand" (huit fois dans le paragraphe 285a, b) et des superlatifs ("muy", "sublime", "perfecto"). Là encore, Gracián ne fait qu'obéir aux exigences de la grammaire du sous-genre panégyrique.

En cinq étapes, donc (en cinq chapitres), Fernando accède de la grandeur de l'individu à la perfection du héros. Dans les rameaux nombreux de sa souche, la Maison d'Autriche, resurgira-t-il quelque prince, choisi lui aussi par Dieu, pour réincarner ses vertus cardinales: sa force ou grandeur d'âme, sa prudence, son jugement ("iustitia"), sa tempérance? Gracián a bien des raisons de craindre l'incapacité et la faiblesse de Philippe IV. D'ailleurs, il ne se pose pas (comme le fit Machiavel) en conseiller aulique. Modeste jésuite, on ne l'écouterait pas.

Eloigné du grand monde, comment pourrait-il prévoir, même le présent?

Tienen los imperios sus crecientes y sus llanos... Reinos hay que piden... príncipes guerreros como la belicosa Francia... Otros al contrario, pacíficos, como Inglaterra, aunque por accidentes pueden variarse las conveniencias (288a).

La "res publica" espagnole est en péril. Or le verbe des courtisans n'est que verbiage: l'armée, dirigée par des étrangers (hier Spinola, aujourd'hui le comte des Fontaines) se recrute parmi les galériens, des vauriens sans foi ni loi. Le premier état du royaume, la noblesse, s'enlise à Madrid. Le second, le clergé, s'épuise aux Indes et, en Espagne, sous prétexte d'orthodoxie, fait la chasse aux sorcières, à l'indomptable superstition. Le troisième, la bourgeoisie commerçante, cherche sa voie en marge de la noblesse et hors de la roture, à Séville, à Lisbonne, à Naples. L'argent, certes, est puissant, mais il ne donne pas accès au pouvoir politique.

A Huesca du moins, un cercle de connaisseurs et de savants cultive une littérature à contre – courant, ni précieuse, ni "baroque", mais laconique, où les mots ont du poids même lorsqu'ils jouent l'un l'autre. Loin de la Cour, on rêve de héros, on les cherche en Aragon. Il

incombe au "verbe" de relancer son sujet, de lui proposer un "objet" digne de lui, de l'inviter à "chosifier" le monde autour de lui, dût-il en périr, sans se laisser "chosifier" à son tour (ce qui advint à tant de grands hommes) et puis, une fois maté et soumis, de le plier et de le transformer pour la plus grande gloire de Dieu.

Rompons ici le fil de notre fastidieux discours. Dicté pour l'occasion, *El Político don Fernando* ne semble plus avoir de sens aujourd'hui, même pour l'historien qui le lit à la loupe. Et puis Gracián est trop habile pour être "cru" et trop cru pour être goûté. Pourtant, le lecteur en est un tant soit peu remué.

Car il découvre au fil des pages que la langue n'est pas seulement un moyen de communication et qu'elle n'est pas du tout chez ce froid écrivain l'instrument de son expression personnelle. C'est, chez lui, un mode d'exploration de formes et de substances. L'alliance inattendue de mots anciens ouvre des perspectives jusqu'alors négligées; des voies jusqu'alors sans issue surgissent évidentes dans le réseau serré, confus, labyrinthique de notre pensée et de notre connaissance.

Cet Aragonais taciturne re-tisse mais à l'envers la sobre tapisserie du castillan tel qu'on le parle à Huesca. Et dans les fils il noue le plus subtil de tous, le plus signifiant aspect du langage: le silence.

Fi de la rhétorique et de sa nomenclature. Fi de la grammaire normative et de ses règles pour écoliers! Elles sont tout juste bonnes à orner, après coup, les vains discours des hâbleurs et des "asiates" de l'écriture.

Le rôle de l'écrivain inspiré, du "poète", c'est d'établir de toutes pièces des rapports syntaxiques entre les substantifs. Et son génie consiste à révéler, à réveiller, les secrets trésors du langage bredouillé que l'on se tient à soi-même, de les traiter, de les polir, de les *présenter* aux vrais connaisseurs. Alors il donne à la langue savante et ordonnée une nouvelle caisse de résonance, "sonnant dans l'âme un creux toujours futur", comme dira Valéry.

Ainsi le luthier, maître de son art et guidé par la muse, altère un petit peu la forme des violons. Il reste que sur un stradivarius un violoneux peut jouer la plus rustique des rengaines et un grand musicien la plus céleste sonate.

Gracián, savant luthier de la langue castillane, façonne l'instrument dans un bois aragonais.



Son *Político don Fernando* peut paraître rébarbatif. Mais il a le mérite de mettre à nu, de dévoiler en formes austères son génie verbal et l'âme même de son écriture.

Gracián, comme ses proches, est "travaillé" en son for intérieur, par sa lecture du *Príncipe*. Machiavel le rebute et le heurte. Mais comment faire échec à cet homme sans doctrine et qui ne fait, dit-il, que constater les turpitudes, les bévues, les échecs, mais aussi les habiletés et les réussites des personnages qu'il a connus et suivis, parfois servis. Pour Gracián, l'ouvrage du Florentin présente, actualise des faits divers et historiques, certes réels, mais sans signifiante. Son *Político don Fernando*, par contre, éclairera l'étroit rapport entre l'Homme et les conjonctures et, dans l'écriture, entre la syntaxe et la signifiante, entre la lettre et la résonance.

Gracián oppose tacitement Fernando l'Aragonais à son contemporain, certain prince valencien — ou valentinois. Celui-ci confondait "vertu" (*virtus*) et "virilité". "Desalmado", il usait de violence en guise de force d'âme ("fortitudo"), de ruse en guise de discrétion ("prudentia"). *Virtuose*, il cherchait aventure. La fortune ("fors") lui fit défaut quand son père mourut. "Sujet" et "objet" s'effondrèrent dans le même néant à cette occasion. César Borgia, et peut-être Machiavel, situaient le Bien et le Mal au niveau des mœurs ("mores"), des us et des coutumes.

Au contraire, Fernando cultiva les vertus cardinales en bon politique et en bon catholique. Avec la reine consort, Isabelle de Castille, il affirma sa force, son jugement ("iustitia"), confirma ses conquêtes par sa modération ("temperantia") et sa prudence. Quand il trompe ("engaño") l'ennemi, c'est pour mieux défendre, avec la Vérité, les trois vertus ordinales: la foi, l'espérance, la charité. "Sujet" assujetti à l'ordre divin, il vise son "objet", le triomphe de la religion, en héros habile, et non en *virtuose*. Gracián voulait le représenter à ses auditeurs et à ses lecteurs. Or, peu à peu, sa plume l'entraîne, s'en va à la dérive et échoue sur les rives du règne de Philippe IV: son discours passe de la grammaire prédicative à la grammaire lyrique, du panégyrique du héros défunt au dithyrambe de la Maison d'Autriche. A la fin, inchoatif, il incite le roi présent à passer aux actes.

Le texte est composite, le tissu est chiné: la véritable trame apparaît peu à peu.

Remontons à la source, la langue maternelle de Gracián, son "génie verbal" — si l'on entend par là son ingénierie ("engineering"). C'est là que se situe son langage mental, d'où coule en bon ordre le discours. Dans le cerveau il y a des neurones en suspens, à l'état potentiel et prêts à toutes les combinaisons. Chez Gracián, ils aboutissent à l'écriture, notamment dans ce petit ouvrage. Chez Goya, ils se "transforment" en touches de peinture, avec de silencieuses stridences. . Chez Buñuel, ils deviennent des images mobiles, avec, entre elles, du suspens et de soudaines syncopes.

Voilà donc trois cas où l'Aragon dévoile un aspect essentiel de l'âme espagnole: la silencieuse austérité, trois cas où les "discours" peuvent être "décrits en termes de grammaticalité".

J'adresse maintenant un mot au trop patient lecteur qui alla jusqu'au bout de mon imparfaite étude. Si elle ne vous atteint par ce qu'elle a de clair, j'espère qu'elle vous touchera du moins par ce qu'elle a d'obscur.

Ainsi la toile poussiéreuse du grenier en dit plus long que l'artiste ne cherchait à dire en 1640, et bien plus long aujourd'hui que je ne saurais dire.

## LA 'AGUDEZA DE ACCION' EN EL *HEROE*

Emilio Hidalgo-Serna

No debe sorprendernos si los resultados de la crítica e investigación en torno a la obra de Gracián han sido con frecuencia heterogéneos y contradictorios. La vida del hombre y su historia responden también a esa misma dialéctica del contraste y de la contraposición, cuyo símbolo más cercano bien pudiera ser este muro y corona anti-heroica de Berlín, sede hoy de nuestro coloquio graciano.

Generalmente, los gracianistas coinciden al reiterar la riqueza y la dificultad encerradas en la palabra y en el pensamiento del escritor aragonés. Es evidente además que nadie puede reclamar para sí el monopolio como *Descifrador* infalible de lo heroico, de lo político o de la discreción. Tanto el *Oráculo manual*, como *El Criticón* y la *Agudeza y arte de ingenio* contradicen las conjeturas del más agudo *Zahorí*. El historiador de la literatura o de la estética, el filólogo y el lingüista, el filósofo o el moralista acaban rindiéndose sin condiciones ante la imposibilidad de definir el mundo cifrado de Gracián, siempre múltiple y en constante gestación.

Al referirnos ahora a la *agudeza de acción* en relación a *El Héroe* advertimos un doble obstáculo. En primer lugar Gracián es consciente de que para la tradición anterior a él, la agudeza "no tenía casa fija",<sup>1</sup> por no haber sido nunca objeto de reflexión. La novedad del método que nuestro autor quiere ilustrar le impide delimitar racionalmente el ser de la agudeza: "Es este ser (la agudeza) uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímeseme cualquiera descripción" (A: 239). Sin la ayuda del ejemplo, de la materia, del ingenio y del arte, es decir, prescindiendo de las cuatro causas de la

1 B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [en adelante A: p.], en *Obras completas*, edic. de A. del Hoyo, Aguilar, Madrid 1967, p. 244. Véanse también las pp. 236-237 que encabezan este tratado sobre la agudeza.

agudeza (A: 514-516), no tiene lugar ninguno de los múltiples modos de concretarse el ingenio.

El segundo escollo cuando pretendemos "hacer concepto"<sup>2</sup> del arte heroico, reside en el hecho de que el término *agudeza de acción* no aparece aún cristalizado explícitamente en los dos primeros libros del jesuita. Aunque en *El Héroe* es evidente la acción práctico-moral de la fuerza ingeniosa y aguda, sólo en 1642 el autor nos brinda por vez primera esta expresión, claramente diferenciada en el contexto de su elocuente Discurso III del *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (A: 1172). La comprensión de la moral, de la estética y de la filosofía gracianas hace necesaria la referencia a su *Agudeza*, libro que constituye la clave arquitectónica y el arco de luz en el que convergen no sólo la producción del jesuita, sino el creciente interés de los gracianistas en los últimos años.

La *Dedicatoria* de *El Héroe* a Lastanosa y la advertencia del joven Gracián *Al lector*, encarnan ya en un sazonado compendio los principales ingredientes que configurarán el resto de sus obras. En cada uno de sus libros volverán a actuar las mismas facultades que el autor introduce en el escenario de *El Héroe*. Si la naturaleza es el germen sobre el que descansa nuestro vivir histórico en el mundo, el arte constituye el único eje en torno al cual giran y logran su perfección los primores del *héroe*. El escritor aragonés confía en que la fuerza de su palabra sea bien recibida por un lector singular. Su esperanza radica en que su "libro enano" logrará forjar "un varón gigante" de "inmortales hechos".<sup>3</sup>

El hombre que pretenda llegar a ser héroe habrá de valerse de las posibilidades y funciones de su ingenio, de la agudeza, del gusto, del juicio, de la curiosidad y del saber ingenioso, facultades y prendas que Gracián cuidadosamente enumera en la *Dedicatoria* a Lastanosa (H: 4-5). Al reconocerse "aprendiz de hombre" y "aprendiz de ingenio", nuestro autor solicita la ayuda de su maestro Lastanosa, quien, como más tarde Critilo a Andrenio, deberá perfeccionar *El Héroe*-libro, logrando entonces la palabra aguda "el correcto héroe, el discreto culto, el varón raro, el galán de la cultura, el amartelado de la

2 Este es el título del aforismo 35, que resume el conocimiento ingenioso y cuyos estadios son la distinción y la reflexión. Cfr. Gracián, *Oráculo manual*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 162.

3 Gracián, *Al lector*, en *El Héroe* [en adelante H: p.], en *Obras completas*, ed. cit., p. 5.

curiosidad, para cuyo gusto compitieron la naturaleza a prodigios y el arte a milagros" (H: 4).

Esta concepción originaria será mantenida y perfeccionada por Gracián a lo largo de toda su producción. La filosofía natural, el arte y la moral cooperan mutuamente en la creación de una "segunda naturaleza";<sup>4</sup> esta segunda naturaleza implica, en nuestro caso, el ser héroe, aunque en general tenga por meta la perfección del hombre, es decir, el "ser persona".<sup>5</sup> Sin el conocimiento de la naturaleza, de sí mismo y de los demás, el hombre graciano no podrá llegar a ser ni héroe, ni discreto, ni político. El orden que nos propone en su filosofía moral responde siempre al método ingenioso-práctico de "conocerse y aplicarse".<sup>6</sup>

Sólo esta sutil perspectiva de un saber agudo, puede conferir el sentido histórico a la previsión y a las actuaciones del héroe. Ya se trate del comportamiento heroico, del proceso cognoscitivo de hacer concepto de los objetos singulares en una ocasión determinada, o del artificio para producir la belleza, todas son acciones inventivas del arte ingenioso. En este sentido, la novedad, la admiración y la curiosidad contribuyen directamente en la consecución de lo heroico y personal. "Anticipé entre los primores el de la curiosidad", dado que, según Gracián, "es la curiosidad sainete del saber, acicate del ingenio" (H: 4).

Es un "arte de entendidos" – leemos al comenzar *El Héroe* – saber "medir el lugar con su artificio" (H: 6). Para lograr advertir el alcance y la significación de la *agudeza de acción* en la primera obra del jesuita español, debemos tener presente que la agudeza es al mismo tiempo instrumento esencial y objeto del método ingenioso, lo cual exige sorprenderla dentro del contexto donde ella se nos manifiesta. Una vez presentado el arte y el objeto de la *Agudeza y arte de ingenio*, y después de habernos ilustrado la agudeza y el concepto, Gracián estudiará la "variedad de la agudeza".<sup>7</sup> Sin contradecir su propia lógica de ver y advertir las diferencias, el autor insiste en que "la primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio;

4 Cfr. Gracián, *Oráculo manual*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 216.

5 Téngase aquí presente el aforismo primero del *Oráculo manual*: "Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor". Ibid., p. 153.

6 Gracián, *El Discreto*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 81.

7 A esta "variedad de la agudeza" dedica nuestro autor el Discurso III de su arte de ingenio. Cfr. Gracián, *A*: 242-247.

y esta – sigue diciendo – es el asunto de nuestra arte" (A: 243). Pero si la *Agudeza de artificio* es el objeto preeminente de su *arte de ingenio*, Gracián asegura que hay tres formas distintas de concretarse la fuerza-agudeza del ingenio.

La *agudeza de concepto* será la primera y principal, pues en el concepto ingenioso – a diferencia del lenguaje racional y universal – concurren aquellas correspondencias reales entre las cosas singulares que más atañen a cada hombre en las distintas situaciones y circunstancias de su propia vida. Esta *agudeza de concepto*, que nosotros hemos analizado e interpretado en otro lugar como la dimensión filosófica y cognoscitiva del *arte de ingenio*,<sup>8</sup> "consiste más – según Gracián – en la sutileza del pensar que en las palabras" (A: 244). En ella radican, a nuestro modo de ver, el fundamento de la lógica ingeniosa y las reglas más útiles de la acción práctica, heroica y política. Los primores de *El Héroe*, y especialmente los tres primeros y el quinto, testimonian que la *agudeza de concepto* constituye la más firme vanguardia de la *agudeza de acción*.

Gracián distingue además una "*agudeza verbal*, que consiste más en la palabra" (A: 244) y de la cual emanan la creación estética y literaria. Entre la palabra, la acción y el concepto no media ninguna dicotomía, ya que los tres son generados por el mismo artificio ingenioso y agudo, contribuyendo juntos a la eminencia del hombre y a la realización de su propia heroicidad.

Nuestro autor señala por último una tercera forma de artificio ingenioso, "la *agudeza de acción*, que las hay prontas, muy hijas del ingenio" (A: 244). Algunos de los discursos de la *Agudeza y arte de ingenio* se refieren expresamente a este arte práctico-moral de la agudeza ingeniosa. Este es el caso "De las respuestas prontas ingeniosas" (A: 427-429), "De las observaciones sublimes y de las máximas prudenciales" (A: 432-436), "De la agudeza por desempeño en el hecho" (A: 439-443) y "De las acciones ingeniosas por invención" (A: 444-447). Pero, ¿cuál es la función específica y el procedimiento peculiar que caracterizan la agudeza de acción del héroe? ¿Qué entiende Gracián por acciones "prontas, muy hijas del ingenio"?

El primor tercero de *El Héroe* puede esclarecer en parte el carácter de esta agudeza práctica. Gracián se propone resaltar allí la facultad más significativa y la causa eficiente de la heroicidad. En este capítulo

8 Cfr. E. Hidalgo-Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián. Der 'concepto' und seine logische Funktion*, München 1985, pp. 113-148.

dedicado a "La mayor prenda de un héroe", el joven jesuita aragonés sostiene que es el entendimiento humano lo más sublime de cuanto existe y el origen de toda excelencia. Esta potencia intelectual se manifiesta diversificada y desdoblada en otras dos prendas: "fondo de juicio y elevación de ingenio, que forman un prodigio si se juntan" (H: 9).

Al exponer el método para llegar a ser persona y la "razón de estado" (H: 6) del héroe, el autor nos advierte sobre la existencia de una doble diferencia entre el juicio y el ingenio, entre la sindéresis y la agudeza. Después de señalar la eficacia del juicio en el ámbito de la prudencia, Gracián reconoce en *El Héroe* la superioridad de la agudeza y del ingenio que la produce: "es el ingenio esfera de la agudeza" (H: 9).

En *El Héroe* cristaliza la agudeza en calidad de respuesta ingeniosa a la circunstancia crítica en la que Gracián vive inmerso. Quienes pretendan llegar a ser héroes deberán inventar primero las acciones que logren satisfacer sus propias necesidades. Tampoco podrán olvidar las coordenadas de tiempo y lugar, impuestas por la realidad y las ocasiones siempre nuevas que determinan la singularidad de cada actuación. La acción eminente y heroica será forzosamente aguda y sutil, esto es, el "triunfo de la destreza y no del poder" (H: 14). Tanto la moral racional y deductiva, como el intento de ascender desde los fenómenos particulares a una norma universal de comportamiento, serán sustituidos aquí por lo que nuestro autor califica de "entendimiento del bueno" (H: 9), ingenio práctico o *agudeza de acción*. A partir de *El Héroe*, para Gracián no puede haber hombre "excesivamente entendido sin grandeza" (H: 9), ya que el ingenio es "la valentía del entender" y "toda ventaja en el entender lo es en el ser".<sup>9</sup> En *El Discreto* y en el *Oráculo manual* aparecerán asociados el ingenio y el genio, la capacidad de conocer y la genial inclinación natural.

Pero no sólo la valentía, sino la rapidez – que es "oráculo en las mayores dudas" (H: 11) – y la sutileza o capacidad de desmenuzar las cosas para ver lo más oculto e insignificante de ellas, forman parte de las propiedades del ingenio, de la agudeza y del héroe. Según Gracián, "la valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol es deste mundo en cifra, si no rayo, vislumbre de divinidad. Todo héroe participó exceso de ingenio" (H: 9-10).

9 Gracián, *El Discreto*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 80.

En el ingenio radica efectivamente un aspecto decisivo de la *agudeza de acción*, pues el héroe, antes de actuar, hace concepto de sí mismo, mide y advierte las relaciones entre él y el escenario en el que pretende alzarse con el protagonismo. Sin este conocimiento, que deriva del artificio ingenioso y corresponde a la *agudeza de concepto*, la circunstancia histórica permanecería velada y la acción del hombre no puede ser entonces ni singular ni heroica.

Ortega aseguraba acertadamente que el héroe no se contenta con la realidad, razón por la cual aspira a reformarla. "Porque ser héroe – afirma el autor de las *Meditaciones del Quijote* – consiste en ser uno, uno mismo. [...] Y este querer él ser él mismo es la heroicidad".<sup>10</sup> Tengamos presente por un momento la locura de *Don Quijote* y la clave irónica cervantina que nos ofrece invertida la 'agudeza de acción' de su protagonista. Sin negar las diferencias formales y de enfoque histórico entre el 'héroe' manchego y *El Héroe* de Gracián, es evidente que los elementos más significativos en ambos libros provienen del humanismo más genuinamente filosófico.

No es este el lugar indicado para referirnos tampoco a las relaciones existentes entre la obra de Juan Luis Vives y la de Gracián. Baste recordar que la preeminencia del lenguaje imaginativo, el rechazo de la abstracción racional, la autonomía del individuo, la urgencia del conocimiento ingenioso de lo particular y la necesidad de la invención y de la agudeza ingeniosa, constituyen las características peculiares no sólo de la obra del humanista valenciano, sino también de los dichos y hechos del héroe graciano. Gracián niega cualquier tipo de eminencia humana que no radique en acciones singulares y heroicas. "No creo – afirmaba Ortega en un contexto similar – que exista especie de originalidad más profunda que esta originalidad *práctica*, activa del héroe".<sup>11</sup>

De aquí que la irrepetibilidad de los hechos sea connatural al héroe graciano y el resultado de su actuación inventiva e ingeniosa, de su agudeza de concepto y de su *agudeza de acción*. La palabra y la acción, el conocimiento agudo y el artificio práctico, el pensar y el obrar de los grandes héroes – ya se trate de Alejandro, de César o de San Agustín (*H*: 10), – aparecen entrettejidos en la teoría y en los múltiples ejemplos de *El Héroe*. Sin la visión rápida de las correspondencias

10 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, I, Alianza Editorial, Madrid 1983, p. 390.

11 *Ibid.*, p. 390.



reales, ningún comportamiento será agudo, ni el hombre podrá responder ingeniosamente a la ocasión única en la que debe actuar en un momento dado. Nuestro autor esclarece esta virtud práctica mediante la anécdota del Gran Turco y del paje raudo que, "Ganimedes de su ingenio, supo hallar atajo por el aire" (H: 10) y adelantarse al resto de los criados con heroica y eminente valentía. Tengamos presente que si la naturaleza es el origen de la agudeza, ésta sólo puede ser perfeccionada por el arte de ingenio, mereciendo después llegar a conreinar con el héroe. Asistido por el artificio de la agudeza, el hombre podrá remontarse a la excelencia heroica, ya que "sin salir del arte, sabe el ingenio salir de lo ordinario y hallar en la encanecida profesión nuevo paso para la eminencia" (H: 17). Ciega resultaría la heroicidad sin el conocimiento ingenioso, porque "tanto es uno cuanto sabe, y el sabio todo lo puede. Hombre sin noticias, mundo a oscuras".<sup>12</sup>

Y si adelantarse en el conocimiento de los hombres, del mundo y de la ocasión significa para el héroe alzarse con el éxito de sus acciones, es obvio que el primer primor de *El Héroe* insista en la importancia de defenderse y de evitar que los otros le descubran. Para "que el héroe platique (practique) incomprehensibilidades de caudal",<sup>13</sup> deberá primeramente ser dueño él mismo del concepto. Quien advierte y hace concepto con agudeza de las correspondencias reales, cuenta con el arma más eficaz del arte de entendidos y de la agudeza de acción. Gracián aboga por un saber práctico o-saber vivir, que es puente necesario de toda grandeza, pues "hay mucho que saber, y es poco el vivir, y no se vive si no se sabe".<sup>14</sup> "Ninguno te abarque" (H: 8) – asegura el autor al candidato a héroe –, porque la batalla del vivir histórico, al igual que la heroicidad, se ganan sólo actuando individual e ingeniosamente, y ésta es la única "razón de estado de ti mismo" (H: 6).

La agudeza de acción, cuyo fundamento y raíz es el conocimiento ingenioso, vigila y mueve los hilos de los que depende el triunfo individual. De nada serviría al héroe si, velando con diligencia su propia capacidad de entender o de actuar, se expusiera ingenuamente a la comprensión de sus afectos y pasiones. La naturaleza y la

12 Gracián, *Oráculo manual*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 154.

13 Se trata, según Gracián, de la primera máxima para alcanzar la heroicidad. Cfr. Gracián, H: 6.

14 Gracián, *Oráculo manual*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 158.

necesidad nos imponen este segundo primor que consiste en "cifrar la voluntad" (H: 8). Es norma indispensable de la discreción heroica saberse defender, disimular y entretener la curiosidad de los demás. Pero el aprendiz de héroe y de ingenio ha de procurar y aplicar cuantos "medios humanos"<sup>15</sup> hagan inmortales sus palabras y sus acciones.

Recuerde el aspirante a la heroicidad que sus capacidades y todas sus prendas deberán contar además con el impulso de su valor. En el primor sobre el "Corazón de rey", Gracián resume en una pregunta la relación existente entre el ingenio y el valor heroico: "¿Qué importa que el entendimiento se adelante, si el corazón se queda?" (H: 11). Ser eminente implica siempre el esfuerzo constante de la agudeza, porque "es el ejercicio el medio para la consumación en lo que se profesa" (H: 15).

Como la moral graciana en general, también el vivir heroico exige la visión aguda del hombre, cuyas acciones deberán ser nuevas e irrepetibles, esto es, no deducibles. En el fondo, no puede existir otro método hacia la heroicidad que el de la invención. Gracián nos lo certifica lacónicamente al disertar sobre la "Excelencia de primero": "Es, pues, destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir moderno rumbo para la celebridad. Son multiplicados los caminos que llevan a la singularidad, no todos sendereados. Los más nuevos, aunque arduos, suelen ser atajos para la grandeza" (H: 17). Quiere además el moralista español que el hombre halle y reconozca en sí mismo la prenda relevante y el quilate o "atributo rey de su caudal" (H: 19).

Los textos y ejemplos aquí aducidos prueban suficientemente esta dependencia del vivir y de la actuación histórica del héroe respecto a la preeminencia cognoscitiva, sin la cual resultaría incierta la aplicación práctico-moral del hombre. Estas dos formas de artificio ingenioso – la *agudeza de concepto* y la *agudeza de acción* – son concomitantes tanto en *El Héroe*, como en el resto de la obra graciana. Hasta la misma fortuna ha de ser previamente conocida<sup>16</sup> si el héroe aspira de verdad a consumir hechos célebres. En cualquier caso, los

15 El aforismo 251 recobra su dimensión histórica en relación a la *agudeza de acción* del héroe, cfr. Gracián, *Oráculo manual*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 218.

16 "La fortuna, tan nombrada cuan poco conocida, [...] Regla es muy de maestros en la discreción política tener observada su fortuna y la de sus adherentes", en H: 20.

dichos y los hechos heroicos "se ayudan mucho de la agudeza del concepto, y entonces tienen doblada la perfección" (A: 385).

En el discurso 47 de la *Agudeza y arte de ingenio* Gracián habla "De las acciones ingeniosas por invención". El artificio ingenioso de estas acciones no es un juego arbitrario, sino la respuesta personal a las necesidades nuevas que deben ser satisfechas por cada individuo. De aquí se deriva la imposibilidad de imponer una normativa universal a la agudeza de acción, pues "no se sujeta a preceptos este artificio, por ser tanta su variedad y depender los medios de las ocasiones" (A: 440). Sin el conocimiento ingenioso de las correspondencias y de las relaciones de semejanza, de proporción, etc., que determinan el escenario del héroe, su acción será de poco provecho. "No siempre se queda la sutileza en el concepto, comuníquese a las acciones; son muchos y primorosos sus asuntos" (A: 444), tal y como el mismo Gracián nos demuestra en sus primores heroicos y en la agudeza de acción que los anima.

Hasta ahora no hemos aludido al gusto y a su inexcusable elección práctica dentro del método ingenioso en su versión artificiosa para llegar a ser héroe. Ni el héroe, ni su propia agudeza podrán lograr la eminencia de sus hechos sin la "elevación del gusto" (H: 13) y sin tener en cuenta la estimación y el aprecio. Uno de los méritos más originales de Gracián consistió en ser el inventor y en haber acuñado en su *arte de ingenio* la metáfora del buen gusto. El gusto, como el ingenio y la agudeza, cuenta con tres funciones fundamentales: la filosófico-cognoscitiva, la estético-literaria y la práctico-moral.<sup>17</sup> Estos tres planos se superponen y actúan casi siempre unidos. No podemos olvidar que el gusto aparece ya descrito en el primer quinto o "Gusto relevante" (H: 13-15) de *El Héroe*.

El papel del buen gusto, que forma parte esencial de la agudeza de concepto, de la agudeza verbal y de la agudeza de acción, corresponde paralelamente y de modo semejante a la función desempeñada por el juicio en la lógica racional. El gusto es sinónimo de buena elección y, en cuanto hermano y colaborador del ingenio, se apoya siempre en la agudeza de concepto y en el conocimiento agudo. Al "Hombre de

17 Cfr. E. Hidalgo-Serna, "Función cognoscitiva, estética y moral del 'juicio ingenioso'. (Reflexión sobre el 'buen gusto' graciano)", en *Diario filosófico*, 11 (1988): 167-177.

buena elección"<sup>18</sup> dedicará Gracián el capítulo X de *El Discreto* y el aforismo 51 del *Oráculo manual*.

Ponemos término a estas brevísimas consideraciones sobre la *agudeza de acción*, citando una frase de *El Héroe* que no requiere ninguna aclaración: "Solo un gran conocimiento, favorecido de una gran plática (práctica), llega a saber los precios de las perfecciones" (*H*: 14).

18 Cfr. Gracián, *El Discreto*, en *Obras completas*, ed. cit., pp. 103-106; ver también en el *Oráculo manual*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 167.

## GANZ VERTEUFELT HUMAN GRACIAN ALS MORALIST

Gerhard Poppenberg

*Haec omnia inde esse in quibusdam  
vera, unde in quibusdam falsa sunt.*  
Augustinus, *Soliloquia* II, 10

Das *Criticón* beschreibt den Ausgang des Menschen Andrenio aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. In diesem Sinn ist es der Roman eines Bildungsgangs und bezieht sich deshalb in den ersten Kapiteln mit gutem Recht auf die klassische Erzählung der *paidéia*, das platonische Höhlengleichnis. Aber auch das *Criticón* als ganzes ließe sich in struktureller Analogie zu dieser antiken Erzählung lesen: den vier Stufen der platonischen Erkenntnis – gefesselt in der Höhle; befreit in der Höhle; frei außerhalb der Höhle; Rückkehr in die Höhle – entsprächen dann die vier Altersstufen des *Criticón*. Die platonische *paidéia* ergibt sich in der Folge einer mehrstufigen *metabolè*, einer Umwendung und Umwandlung, die eine anfängliche *apaideusia* über diese verschiedenen Stufen, die ebensovielen Grade der Wahrheit markieren, zur schließlichen Erkenntnis der Wahrheit in Gestalt der Idee des Guten führt: ihre Erzählung steht also ganz zu Recht im Zentrum einer Erörterung des Staatswesens und der Politik, denn sie behandelt die Frage nach der Möglichkeit "guten" Handelns. Im *Criticón* entsprächen dem dann die zahllosen Metamorphosen Andrenios auf dem Weg zur Tugend und zum Glück.

Man könnte es nun bei diesem ziemlich geradlinigen und eindeutigen Weg bewenden lassen und sich der gängigen Haltung der Kritik anschließen, die Gracián zum Moralisten erklärt und den Lebensweg der Protagonisten des *Criticón* schlicht für eine Kritik der zeitgenössischen Verhältnisse nimmt.<sup>1</sup> Wäre da nicht bereits am Ende des

1 Wenn das ganze darin aufginge, eine, zudem noch bombastisch konzeptistisch-allegorisch aufgeblasene und verkomplizierte, Zeitsatire zu sein, dann wäre zu erwägen, ob das nicht anderswo – etwa in der pikaresken Literatur – kurzweiliger und treffender zu haben ist; und wenn die Reaktion Graciáns auf die verdrehten Zeitläufte tatsächlich die Forderung wäre, "das Leben mit seinem Substrat von Natur und Welt als eitle Materie zu überwinden, ja aufzulösen", Ziel des *Criticón* also die "Überwindung" des Lebens wäre, dann müßte man vielleicht fragen, warum

Höhlengleichnisses die Rückkehr in die Höhle als vierte Stufe: der Weg scheint doch ganz so geradlinig und eindeutig nicht zu sein. Die Bildung als Weg zur Wahrheit, so die gängige Auslegung dieser vierten Stufe, ist nicht etwas, das man, einmal erlangt, nun ständig besäße, sondern will immer wieder gegen die Unbildung der Unwahrheit erkämpft werden, steht also in einem beständigen Verhältnis zur *apaideusia*; so muß auch Andrenio beständig gegen die immer wieder neu auftretenden Fälle von *engaño* kämpfen, die er nur mit Mühe immer wieder neu in *desengaño* verwandeln kann.<sup>2</sup> So ist es dann nur folgerichtig, daß Andrenio am Ende seines Lebenswegs, nachdem er immer wieder in die Lasterhöhlen der Paläste all der vielen Circen geraten, am Ende des ersten Teils aus der "horrible cueva" der Falsirena mit ihrer "confusa vislumbre de un infernal fuego" aus "hilos de perlas" und "diamantes muy finos" gerettet worden (C I, 12, 261) und gar an der Höhle des Nichts vorbeigekommen war, schließlich wiederum an eine Höhle – die unter dem "Mesón de la Vida", dessen Wirtin übrigens ebenfalls eine "hechizera común" ist – gelangt.<sup>3</sup> Die Wahrheit, das ist das mindeste, was man zunächst wird sagen können, scheint ein recht spezifisches Verhältnis zur Unwahrheit zu haben – *detrás de la Cruz está el Diablo*, wie das spanische

Gracián nicht eine Anleitung zum Selbstmord geschrieben hat (vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, "Baltasar Gracián. *El Criticón*", in: (Hgg.) Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert, *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1986, S. 126-44, hier S. 133/4). Stattdessen wuchert im *Criticón* die sinnliche Phantasie wie nur selten in der Literatur und findet man hier einen geradezu maßlosen Hymnus auf die Schönheit der Welt. Und endet nicht das ganze in einem doch recht irdischen Lob des Ruhms? Es ist also nicht so sehr eines der "erstaunlichsten Paradoxa der spanischen Literatur, daß dies Buch, welches über die Welt so streng, ja fanatisch Gericht hält wie kaum ein anderes, gleichzeitig alle nur denkbaren Kunstmittel heranzieht, um der zu verurteilenden oder jedenfalls zu belehrenden Welt" doch auch zu gefallen (139), sondern Teil eines wohlorganisierten Kalküls, bei dem, nach einem Wort Hamanns vom 18-I-86 an Jacobi, "Deutlichkeit eine gehörige Vertheilung des Lichts und Schattens" ist.

- 2 "¿Es posible – dijo Andrenio – que jamás nos hemos de ver libres de monstruos ni de fieras, que toda la vida ha de ser arma?" (C II, 13, 518; die Zitate aus dem *Criticón*, bezeichnet durch den Buchstaben C mit der römischen Ziffer für den entsprechenden Teil und den arabischen Ziffern für das jeweilige Kapitel und die Seite, folgen der Ausgabe von Santos Alonso in den Ediciones Cátedra, Madrid 1984).
- 3 "– Quita de ahí! – le replicó Andrenio. – ¿Aquí en Roma trogloditas, cómo es posible?" (C III, 11, 767) – Auch der Ursprung des Übels in der Welt steht im Zusammenhang mit einer Höhle (C I, 13, 264).

Spruchwort sagt – und am Ende ist Ziel der Erziehung gar nicht schlicht und einfach die Wahrheit als Erkenntnis des Guten, sondern die Erkenntnis ihres Verhältnisses zur Unwahrheit; das wäre dann die tiefste Rechtfertigung des Titels *Criticón* für Graciáns Buch. Das präsentiert sich von Anfang an in Bereichen, deren positionelle Zuordnung ambivalent ist. Ausgangspunkt ist die Insel Santa Elena, "en la escala de un mundo al otro" (C I, 1, 65). Critilo, zwischen den Welten auf einem Schiff geboren (C I, 4, 104), wird eingeführt als Schiffbrüchiger, zwischen offenem Meer und nahem Land, "entre los fatales confines de la vida y de la muerte" (C I, 1, 66). Er, dessen Name – "en lo juicioso" (C I, 1, 69) – seinen Träger als die Figur der Unterscheidung und des Unterschieds schlechthin ausweist, bekundet sich von Beginn an als das Zwischenwesen par excellence: "Fluctuando estaba entre uno y otro elemento" (C I, 1, 67). Wenn demnach die Verkörperung des Urteilsvermögens selbst – "mal sostenido de una tabla" (C I, 1, 66) – von allem Anfang an nicht auf dem allerfestesten Grund steht, bleibt es nicht weiter verwunderlich, daß der eher praxisorientierte Andrenio, die Verkörperung des Irrtumsvermögens selbst vielleicht – er trinkt nur einen Tropfen aus der "Fuente de los engaños", aber das hat solche Wirkung, "que quedó vacilando siempre en la virtud" (C I, 7, 159) –, beständig zwischen den Irrtümern und dem rechten Weg hin und herschwankt,<sup>4</sup> und am Ende sind beide womöglich nur zwei Aspekte desselben.<sup>5</sup>

Was damit gemeint sein könnte und was dabei, zumal im Hinblick auf das Gute, auf dem Spiel steht, zeigt der *Hippias II*, ein Dialog, in dem die sokratische Ironie selten abgründig glänzt. Der Dialog beginnt mit der Frage, ob die Unterscheidung, der homerische Achilleus sei "wahr und einfach (*alethès te kai haplous*)", Odysseus hingegen "vieltgewandt und falsch (*polýtropos te kai pseudès*, 365b)" tatsächlich haltbar sei; Sokrates zeigt, daß die Falschen auf dem Gebiet, auf dem sie lügen wollen, um vollendet lügen zu können, gerade "weise, kunstfertig und tüchtig (*sophoi te kai dynatoi*, 366b)" sein müssen, daß also die Voraussetzung, wahr oder falsch zu sein, dieselbe ist und daß nur der Tüchtigste auf einem Gebiet überhaupt die Wahl hat, zwischen

4 Auch ihr erster Führer in der Welt ist ein Zwischenwesen, ein *semihombre*, der Kentaur Chiron (C I, 6, 130).

5 So bezeichnen Critilo und Andrenio sich jeweils gegenseitig als *otro yo* (C I, 8, 176 und 185).

wahr und falsch zu unterscheiden; daß also dergestalt der Wahre und der Falsche derselbe sind und daß Odysseus als falscher ebenso auch ein wahrer sein muß, wie Achill als wahrer immer auch falsch sein kann (was er, wie Sokrates zeigt, tatsächlich bisweilen ist); und daß am Ende gar, wenn Achill, wie Hippias zu seinen Gunsten vorzubringen versucht, nur aus Einfalt lügt, Odysseus hingegen aus Hinterlist, der hinterlistige Odysseus, gerade weil er absichtlich lügt, also auch die Wahrheit kennt, der bessere sein muß (370e).<sup>6</sup> "Denn mir, o Hippias, scheint, daß nämlich, wer andern Schaden tut und sie beleidigt, belügt, betrügt und sonst sich vorsätzlich vergeht und nicht unvorsätzlich, besser ist als wer unvorsätzlich. Bisweilen freilich dünkt mich auch wieder das Gegenteil davon und ich schwanke (*planáo*) also über die Sache, offenbar, weil ich sie nicht weiß. Jetzt nun in diesem Augenblick habe ich jenen Anfall bekommen, daß mich die vorsätzlich in etwas Fehlenden besser dünken als die unvorsätzlich" (372d/e).<sup>7</sup> Auch eine erneute Untersuchung des Problems unter dem spezifischen Aspekt der absichtlichen und unabsichtlichen Verfehlung kommt zu demselben, in moralischer Hinsicht trostlosen Ergebnis: die Seele ist besser, "wenn sie vorsätzlich übeltut und fehlt, als wenn unvorsätzlich. – Arg wäre das aber doch, o Sokrates ..." (375d).<sup>8</sup> Das ganze verzwickte Problem wird noch um einiges vertrackter, wenn in der *Politeia* zwischen guten und schlechten Lügen unterschieden wird und es gar heißt, die Regierenden dürften die Unwahrheit reden (*pseudesthai*) zum Nutzen der Stadt, alle anderen hingegen nicht (398b).

- 6 "El libro que habéis de buscar y leerlo de cabo a cabo es la célebre Ulisiada de Homero [...] Este libro os digo que repaséis, que él os ha de encaminar para que como Ulises escapéis de tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza. – Tomaron su consejo y fueron entrando en la corte, experimentando al pie de la letra lo que el Cortesano les había prevenido y Ulises enseñado" (C I, 11, 244 f.).
- 7 Auf des Hippias in diesem Fall gewiß nicht ganz unberechtigten Verdacht, sein Gesprächspartner sei wohl nicht recht gescheit, und seinen sehr begründeten Einwand, "Sokrates verwirrt einen immer im Gespräch", antwortet der höchst hintergründig und verschmitzt: "O bester Hippias, nicht vorsätzlich tue ich das ..." (373b).
- 8 Vgl. *Politeia* 519a: "Hast du noch nicht auf die geachtet, die man böse, aber klug nennt, wie scharf ihr Seelchen sieht und wie genau es dasjenige erkennt, worauf es sich richtet, daß es also kein schlechtes Gesicht hat, aber dem Bösen dienen muß und daher, je schärfer es sieht, um desto mehr Böses tut?"



Das Problem inmitten dieses ziemlich heillosen Durcheinanders ist das der Unterscheidung; denn "arg wäre das aber doch", wenn sie sich überhaupt nicht treffen ließe. Genau an dem Punkt greift Gracián die Fragestellung auf, indem er sie zunächst einmal verschärft und das polytropische Verhältnis von Wahrheit und Lüge, wie es sich aus der sokratischen Argumentation ergibt, bis in seine letzten Windungen verfolgt. Der Aphorismus 13 hat mit seiner Stellung zu Anfang des *Oráculo manual* in dieser Hinsicht geradezu programmatischen Charakter.

Obrar de intención, ya segunda y ya primera. Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre. Pelea la sagacidad con estratagemas de intención: nunca obra lo que indica; apunta sí para deslumbrar; amaga al aire con destreza, y ejecuta en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. Echa una intención para asegurarse de la émula atención, y revuelve luego contra ella, venciendo por lo impensado; pero la penetrante inteligencia la previene con atenciones, la acecha con reflejas, entendiéndose siempre lo contrario de lo que quiere que entienda, y conoce luego cualquier intentar de falso; deja pasar toda primera intención y está en espera a la segunda, y aun a la tercera. Auméntase la simulación al ver alcanzado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad. Muda de juego, por andar de treta, y hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez. Acude la observación entendiéndose su perspicacia, y descubre las tinieblas revestidas de la luz; descifra la intención más solapada cuanto más sencilla. De esta suerte, combate la calidez de Pitón contra la candidez de los penetrantes rayos de Apolo."

Unter der Prämisse "milicia contra la malicia"<sup>9</sup> entwickelt Gracián seine Überlegung in vier Schritten. Der erste ist die einfache Lüge oder Verstellung: der Scharfsinn zielt mit der Absicht zu täuschen, bekundet eine *intención*, um die *atención* des Gegners zu lenken, wendet sich aber gegen seine bekundete *intención* und siegt durch das Unerwartete. Dem begegnet in einem zweiten Schritt der durchdringende Verstand, indem er die Verstellung enttarnt und die Wahrheit hinter der Lüge erkennt: die *atención* versteht dann jeweils genau das Gegenteil dessen, was sie der gegnerischen *intención* zufolge verstehen soll; sie unterläuft also die Täuschung, indem sie die Intention *als* Intention, die Täuschung *als* Täuschung erkennt und begreift, daß die bekundete Intention nicht die wahre sondern eine verstellte, simulierte ist; sie erkennt also die Intention als Lüge, hinter der sich eine zweite, nämlich die wahre Intention verbirgt. In einem dritten Schritt erkennt die dergestalt durchschaute Simulation ihrerseits, daß

9 Nach CI, 7, 149 f. ist *Mentira* erstgeborene Tochter und *Engaño* Enkel von *Malicia*.

ihr Kunstgriff erkannt ist und begegnet dem mit einer erneuten Wendung, einer doppelten Lüge: sie täuscht mit der Wahrheit selbst, macht Erkünsteltes aus dem Nichterkünstelten und gründet ihren Betrug auf die vollkommenste Aufrichtigkeit. Die erste Stufe dieser denkwürdigen Auseinandersetzung hatte darin bestanden, die Aufmerksamkeit des Gegners, wie man sagt, hinters Licht zu führen, mit einer ersten, vorgetäuschten eine zweite, wahre Absicht zu verbergen; wenn diese Absicht als Täuschungsabsicht erkannt wird und die Aufmerksamkeit folglich der ersten Absicht zuvorkommt und sich gleich auf die zweite richtet, muß der Scharfsinn, um weiterhin täuschen zu können, diesem Zuvorkommen seinerseits zuvorkommen: angesichts eines gegnerischen durchdringenden Verstands, der immer das Gegenteil versteht, muß er diese Umkehrung des von ihm beabsichtigten Verstehens seinerseits wieder in sein Kalkül einbeziehen; das heißt er muß die vorausgesehene Umkehrung seiner Täuschungsabsicht seinerseits wieder umkehren: er macht also die Wahrheit selbst, die zuvor zweite Absicht, zum Medium seiner Täuschungsabsicht, damit die gegnerische Aufmerksamkeit, im Glauben, diese sei, wie zuvor, die erste Absicht, also die Täuschung, sich wiederum auf die nun zweite, die vormalige erste, täuschende Absicht bezieht und so doch wieder getäuscht wird. Der Scharfsinn, der auf diese Weise die Wahrheit selbst zur Täuschung benutzt, ist somit füglich zur *simulación* geworden<sup>10</sup>: die Lüge kann offenbar die Wahrheit und diese ihrerseits auch wieder die Lüge imitieren.

Wenn schließlich die aufmerksame Beobachtung auch diese Doppeltäuschung der um so trügerischeren, je aufrichtigeren Absicht entziffert und die in Licht gehüllte Finsternis entdeckt – und das heißt, wenn sie sich auf das Spiel der vertauschten Absichten einläßt und einlassen muß, um nicht getäuscht zu werden –, dann ist das nur auf den ersten Blick tröstlich, denn nach diesem höchst verwirrenden Spiel der Verstellungen und Umstellungen, der Vertauschungen und Täuschungen, ist keineswegs am Ende alles wieder auf seinem Platz: die Verkehrungen der Positionen bleiben nicht ohne Auswirkungen

10 Aber auch die gegnerische Position wird gleich zu Anfang als "émula atención" eingeführt – "En los que obran bien imitando la virtud y hechos heroicos de otros, es (scil. la emulación) una imitación de la virtud" (*Autoridades*) –, was vielleicht die notwendige, aber in dem Maß auch problemstiftende Voraussetzung dafür ist, daß sie sich auf die jeweilige gegnerische Position einlassen kann.

auf diese Positionen selbst. Wenn die Wahrheit tatsächlich in der Position der Lüge und die Lüge in der Position der Wahrheit erscheinen kann, wenn also einmal die erste Intention die zweite verbergen kann, dann aber auch die zweite die erste, wenn demnach die Positionen nicht fest sondern austauschbar sind, wenn die Wahrheit imitierbar ist und die Finsternis sich tatsächlich als Licht verkleiden kann, dann vermag die *atención* und *observación* natürlich nie mit letzter Gewißheit zu sagen, ob es sich um eine einfache Täuschung, eine Doppeltäuschung oder gar um die einfache Wahrheit handelt: der Kreislauf der vertauschten Positionen hat in das Problem der Unterscheidung der Positionen ein Moment formaler Unentscheidbarkeit eingeführt; die Tatsache, daß sie nur als aufeinander bezogene unterscheidbar sind – und auch das nicht mit letzter Gewißheit –, macht sie uneindeutig und insofern moralisch untauglich und es bleibt am Ende nur dieses negative Wissen<sup>11</sup> in bezug auf ihre Verlässlichkeit: daß man sich auf sie nicht verlassen kann.<sup>12</sup> Zum anderen kann eine solche Bewegung auch nicht ohne Auswirkungen auf den Begriff der Wahrheit selbst bleiben; wenn die Wahrheit wirklich simulierbar ist, dann wird man vielleicht über ihren Begriff umdenken müssen, denn, im rechten Licht betrachtet, sollte die Wahrheit, was es auch mit ihr für ein Bewenden haben und wie problematisch ihre Bestimmung auch sein mag, doch zumindest eins gewährleisten: sie sollte die Täuschung ausschließen und sich von ihr klar unterscheiden. In Gra-

11 Vgl. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis/Manchester 1986, p. 10.

12 Man müßte vielleicht einmal versuchen, diesen moralischen mit dem logischen Intensionsbegriff – "Segunda intención; Term. lógico. Es aquella operación del entendimiento, que tiene por objeto alguna entidad, vestida (!) o denominada ya por otra operación del entendimiento, que se llama primera intención" (*Autoridades*) – zu verbinden, der Gracián aus seiner Lehrtätigkeit gewiß bestens bekannt war. Wenn die Zweitintention (die Metasprache, in heutiger Terminologie) die Funktion der Klärung der Erstintention (Objektsprache) hat, dann wäre von dieser Bestimmung aus die Brücke zur moralischen Problematik zu schlagen: die Vertauschung der Erst- und Zweitintention in strategischer Absicht hat in logischer Hinsicht die Konsequenz, daß gerade nicht mehr zwischen Erst- und Zweitintention unterschieden werden kann. Die beständige Substituierung von Erst- und Zweitintention – und vor allem die Tatsache ihrer Substituierbarkeit – unterläuft das Prinzip der Metasprache; die klärende und klare Feststellung "x ist y", "in dem benutzten Kode ist dies Wahrheit und dies Lüge" kann nicht getroffen werden. Die Metasprache wird nivelliert, wenn die Zweitintention zur Erstintention und umgekehrt werden kann; wenn das Medium der Differenzierung in den Differenzierungsprozeß mit einbezogen ist.

ciáns – und ähnlich auch in des Sokrates – Überlegung tut sie das nun keineswegs: sie ist alles andere als das ausschließende Gegenteil der Täuschung und das heißt auf jeden Fall zunächst einmal: sie ist eben nicht die Wahrheit.<sup>13</sup> "De esta suerte combate la calidez de Pitón contra la candidez de los penetrantes rayos de Apolo": die mythologische Schlußwendung des Aphorismus erhält in diesem Licht ebenfalls ihre bezeichnende Gestalt. Daß der Sieger sich nicht unbeschädigt von ihm über den Besiegten erhebt, deutet bereits die Homophonie von *calidez* und *candidez* an; Joseph Fontenrose<sup>14</sup> hat für den gesamten Mythenkomplex des Kampfs zwischen Gott und Drachen, von dem der delphische Mythos eine Ausgestaltung ist, eine ähnliche Struktur aufgezeigt, wie sie den Aphorismus Graciáns prägt: Kampf zwischen Gott und Drachen, Niederlage und Tod des Gottes und folgende Herrschaft des Drachen, Wiederauferstehung des Gottes und erneuter Kampf, Niederlage des Drachen und Herrschaft des Gottes: "The dragons' death and imprisonment were in fact exile to their own element outside the world, where they live on, ever ready to disrupt." – *Detrás de la Cruz está el Diablo*.

Das kann für einen moralischen Diskurs nicht folgenlos bleiben. Um das Problem unter diesen Auspizien und in dieser Perspektive noch etwas schärfer darzustellen, ist ein Rückblick auf einige Überlegungen des Ignatius von Loyola hilfreich. Dieser ehemalige Höfling hat

13 Daß derartige Denkfiguren historisch ihren Kontext im sogenannten Tacitismus haben, ist nur die eine Seite des Problems (vgl. K.A. Blüher, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Senecarezeption vom 13. bis 17. Jahrhundert*, München 1969, S. 371-443). In der hier durchgeführten Analyse des graciánschen Aphorismus geht es nicht um Strategie und Taktik im höfischen und politischen Verhalten, sondern um den sozusagen erkenntnistheoretischen Schatten, den ein solches Verhalten auf moralische Fragen wirft, um die erkenntnistheoretischen Konsequenzen, die in moralischer Hinsicht – für die Erkenntnis von Gut und Böse – daraus zu ziehen sind. Stellt man mit Gracián die Frage so, ist die Fallhöhe um einiges weiter oben angesetzt. Es geht demnach keineswegs um Lebensregeln und Weltweisheit – die doch nichts weiter wären als Anleitungen für ein stoisch unterfüttertes bürgerliches Glück im Winkel der *tranquillitas animi*: Gracián hat es da wohl eher mit dem *cor inquietum* –, sondern um die Frage, wie dem Leben Regeln zu geben wären und was es mit der Weisheit der Welt auf sich hat.

14 *Python. A Study of Delphic Myth and its Origins*, Berkeley and Los Angeles 1959, hier besonders S. 262/4.

immer auch – und vielleicht sogar zuerst – strategisch gedacht.<sup>15</sup> Seine Instruktionen zur Verhandlungsführung bei der Missionierung zeigen das deutlich: in einem Brief vom September 1541 an die Patres Broët und Salmerón weist er diese für die Gesprächsführung mit anderen an: "mirar primero de qué condición sea y haceros della" oder "tomar el modo dellos con ellos". Wie er sich das genau vorstellt, führt er dann im weiteren in einer verblüffenden Analogie aus: "En todas conversaciones que queremos ganar ... tengamos con otros la mesma orden que el enemigo tiene con una buena ánima", was er natürlich sofort erklärend einschränkt: "todo para el mal, nosotros todo para el bien, es a saber: el enemigo entra con el otro y sale consigo", indem er sich zunächst ganz auf dessen Bedürfnisse einstellt, sich ihm vertraut und angenehm macht und ihn so nach und nach verführt, "trayendole bajo capa de bien a algún inconveniente de error o ilusión, siempre al mal; así nosotros podemos para el bien alabar o conformar con uno ... y así entrando con él, salimos con nosotros". Was sich hier zunächst scheinbar klar und deutlich voneinander unterscheiden läßt – "todo para el mal/todo para el bien" –, ist bei Licht besehen so eindeutig überhaupt nicht, denn die Gegenüberstellung von "sale consigo" und "salimos con nosotros" markiert nur scheinbar eine klare Trennung, die Struktur der Vorgehensweise aber ist in beiden Fällen identisch: *la mesma orden*. Entscheidend ist, daß gerade das intentionale Kriterium "para el mal/para el bien", mit dem die Differenzierung gewährleistet sein soll, mit in den Kalkül einbezogen ist: der Teufel geht "bajo capa de bien" vor, benutzt also gerade die Position "para el mal", die den Missionaren das Gute ihrer Absicht und ihres Vorgehens garantieren soll.

Bei dem dergestalt sowohl von Ignatius als auch von Gracián<sup>16</sup> gestellten Problem handelt es sich nun keineswegs um eine kasuistische

15 Vgl. etwa den Brief an Peter Faber vom 10. Dez. 1542, wo er die Anweisung ausgibt, die Korrespondenz auf zwei Ebenen zu führen: einen stilistisch ausgefeilten, gedanklich durchkonstruierten und erbaulichen Hauptbrief zu schreiben, den man auch zu Werbezwecken öffentlich vorzeigen könne, dagegen die *cosas impertinentes y sin orden*, die tatsächlichen Informationen, wie sich dann herausstellt, auf beiliegenden Blättern zu notieren.

16 Der redet im *Oráculo manual* 144 unter just dem Titel "Entrar con la ajena para salir con la suya" gar von einer *santa astucia*: "Es estratagema del conseguir; aun en las materias del Cielo encargan esta santa astucia los cristianos maestros. Es un importante disimulo, porque sirve de cebo la concebida utilidad para coger una voluntad: parécele que va delante la suya y no es más de para abrir camino a la

Spitzfindigkeit, die man durch klare und deutliche Bezugnahme auf die zentrale, ewige und eindeutige Wahrheit aus der Welt schaffen könnte, denn gerade eine solche klare und deutliche Bezugnahme steht ja dabei auf dem Spiel, da sie durch den Teufel, der niemals schläft (wie die leitmotivische Formel im *Don Quijote* lautet), beständig unterlaufen wird. Die Figur, die Ignatius für seine Missionare auf der pragmatischen Ebene nutzbar zu machen versucht, bedeutet auf der psychischen Ebene des Missionierten ein ziemliches Problem: er muß unterscheiden, was nur "bajo capa de bien" und was tatsächlich "para el bien" ist. Grundsätzlich erörtert Ignatius diese Schwierigkeiten in seinem langen Brief vom 18. Juni 1536 an Sor Teresa Rejadell. Nachdem er ihr auseinandergesetzt hat, daß der Teufel sowohl durch falsche Demut als auch durch falschen Hochmut versucht, gibt er ihr den Rat, stets genau das Gegenteil dessen zu machen, was der Teufel ihr rate: "si el enemigo nos alza, bajarnos, contando nuestros pecados y miserias; si nos abaja y deprime, alzarnos en verdadera fe y esperanza en el Señor ... Así es menester que caminemos para que no seamos turbados, que el burlador quede burlado." Die Struktur des "burlar al burlador" bedeutet, den Teufel mit Beelzebub selbst auszutreiben, sich also auf sein Spiel einzulassen, womit nun aber keineswegs mehr garantiert bleibt, daß der Ausgang dieses teuflischen Spiels tatsächlich "para el bien" ist, zumal die Tröstung, das Zeichen, daß die Seele sich mit Gott im Einvernehmen befindet, ebenfalls nicht eindeutig ist; gerade darin ist sie täuschbar: "Donde hartas veces nos podemos engañar es que después de la tal consolación o espiración, como el ánima queda gozosa, allégase el enemigo todo dabajo de alegría y de buen color, para hacernos añadir lo que hemos sentido de Dios N.S., para hacernos desordenar y en todo desconcertar."<sup>17</sup>

Dieses zwielichtig-teuflische Spiel der Täuschungen – formal betrachtet: die Figur der Imitation – bildet auch den problematischen Kern der *Geistlichen Übungen*. Die Übungen sind ein Mittel der Entscheidungsfindung in grundsätzlichen Zweifelsfragen mit Hilfe des göttlichen Willens: "buscar y hallar la voluntad divina en la

pretención ajena". Am Schluß erklärt er dieses Vorgehen dann ausdrücklich als eins der "segunda intención" und Schopenhauer bindet das noch ausdrücklicher in einer Klammererläuterung an den Aphorismus 13 zurück.

17 Vgl. *Ejercicios espirituales* Nr. 331: "con causa puede consolar al ánima así el buen ángel como el malo, por contrarios fines".

disposición de su vida para la salud del ánima" (Nr. 1). Die entscheidende Schwierigkeit dabei ist die Frage, wie zu erkennen ist, ob der gewährte Beistand zur Entscheidung tatsächlich von Gott oder aber vom Teufel stammt, "porque comúnmente el enemigo de natura humana tienta más debaxo de especie de bien, quando la persona se exercita en la vida illuminativa" (Nr. 10).<sup>18</sup> Die Entscheidungsfindung wird also dadurch erschwert – und es wäre zu fragen, ob sie nicht *a limine* damit unmöglich wird –, daß die Antwort immer auch eine Täuschung sein kann und der göttliche Beistand nur scheinbar, da nachgeahmt. *Detrás de la Cruz está el Diablo*. Im Zentrum der *Geistlichen Übungen* steht also ebenfalls das Problem der Nachahmbarkeit des Prinzips des Guten ausgerechnet durch das Prinzip des Bösen. Wenn aber das Sich-Verstellen, das Sich-Maskieren, das So-tun-als-ob, das Etwas-für-etwas-anderes-Ausgeben, das Nachahmen die Vorgehensweise des Bösen ist, dann stellt sich die Frage, was das für die Übungen selbst bedeutet, wenn auch deren Methode gerade auf dem Prinzip der Nachahmung beruht. Der Weg zur Erkenntnis des göttlichen Willens verläuft über die Meditation des Lebens Jesu an Hand der von Ignatius nach dem Neuen Testament zusammengestellten Szenen in Gestalt einer phantasmatischen *imitatio Christi* (261 ff.).<sup>19</sup> Die Übungen sollen über das meditative Vorstellungsbild der Szenen des Lebens Jesu an die Wahrheit des Vorgestellten annähern; der Mensch wird also in den Übungen und durch die Übungen, durch ihre Technik tatsächlich zum Bild Gottes: genau der Punkt, wo die imaginäre *imitatio Christi* erreicht ist, bildet den Entscheidungspunkt, an dem Gottes Wille und menschliche Freiheit identisch sind, Gipfelpunkt dessen, was man der Imagination zumuten kann: die Meditation verwandelt sich in *Lebenstext*.<sup>20</sup> Die Frage, wie sie etwa auch im zeitgenössischen Bilderstreit aufgeworfen wurde, inwiefern ein Bild als Bild auch – und vielleicht sogar grundsätzlich –

18 Vgl. auch Nr. 32, mit klarem Bezug auf 2. Kor. 11, 14: "proprio es del ángel malo, que se forma sub angelo lucis, entrar con la ánima devota y salir consigo".

19 Vgl. Nr. 100: "mucho aprovecha el leer algunos ratos en los libros de imitacione Christi".

20 S. Neumeister, "Das unlesbare Buch. Die Exerzitien des Ignatius aus literaturwissenschaftlicher Sicht", in: *Geist und Leben*, 59 (1986): 283. "Dieses Spiel (sc. der Imitation) stellt eine wörtliche Analogie zwischen der Körperlichkeit des Exerzitanten und der Christi her." R. Barthes, *Sade Fourier Loyola*, Frankfurt 1974, S. 73.

ein Trugbild sein kann, inwiefern also das Götzenbild vom Bild der Gottheit unterscheidbar ist, muß dann für Ignatius durch die Frage radikalisiert werden, inwiefern das Bild das Medium des Betrügers selbst ist, inwiefern also die Nachahmung des Exerzitanten sich von der des Teufels unterscheidet. Die Frage nach der Unterscheidung von heilsamer und heillosen Nachahmung, von wahren und falschem Bild wird dann zu der nach dem Verhältnis von Bild und Wahrheit: das *wahre* Bild erwiese sich genau dadurch, daß es gerade nicht mehr *Bild* der Wahrheit wäre, und das Bild, das als Wahrheit genommen wird, erwiese sich genau dadurch als unwahr.

Wenn dergestalt das Prinzip der Nachahmung und die daraus resultierende strukturelle Ungewißheit der Positionen bis ins grundsätzlichen Theologische reicht, dann ist für Fragen praktisch-moralischer Art natürlich nicht mehr allzu viel zu gewinnen. Die Bezugnahme auf die zentrale, ewige und eindeutige Wahrheit, die allein dem moralischen Verwirrspiel zwischen Wahrheit und Lüge, Gut und Böse einen letzten Halt zu geben vermocht hätte, ist also selbst in dieses Spiel mit einbezogen (was keineswegs heißt, daß die Wahrheit selbst davon in irgendeiner Form affiziert wäre; um sie selbst geht es dabei überhaupt nicht: alle angestellten Überlegungen beziehen sich auf den kreatürlichen Bereich, auf das Verhältnis zwischen den Geschöpfen und ihren möglichen Bezug zur Wahrheit, auf das Erkennen und die Erkennbarkeit, nicht auf das zu Erkennende selbst<sup>21</sup>). Wenn demnach Ignatius und Gracián die Frage der Unterscheidung von Wahrheit und Lüge in den Kontext des Problems der Nachahmung stellen, in den Kontext also der – literarischen – Struktur des Etwas-steht-für-etwas-anderes, dann ist damit die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Moral auf seiner höchsten Ebene gestellt, nach der Moralität des literarischen Prinzips und nach der Literarizität der Moral.

Das Problem der Moral konzentriert sich also in dieser Perspektive auf die Frage nach der Möglichkeit des moralischen Urteils. Wenn Wahrheit und Lüge, Gut und Böse in dem angeführten Sinn indifferent sind, dann ergibt sich daraus eine strukturelle und konstitutive Amoralität, aus der folgt, daß eine Tat, zu dem Zeitpunkt, wo sie stattfindet, außerhalb der Kriterien von Gut und Böse vollzogen wird, womit es aber doch nicht ganz sein Bewenden haben kann, denn "arg

21 "¿No es la tierra su lugar propio del hombre, su principio y su fin?" (C I, 6, 130).



wäre das aber doch", wenn sich eine solche Unterscheidung gar nicht treffen ließe. Bleibt also die Frage, wie die Tat nachträglich einen moralischen Index erhalten kann (und *daß* sie ihn erhalten muß, sei einmal unbefragt vorausgesetzt, auch wenn es zunächst einleuchtend erscheint, daß ein nachträgliches Urteil im strengen Sinn für die Tat als diese einzelne, historische bedeutungslos ist): wie ist im Rückbezug auf die und insofern aus der amoralischen Tat nachträglich ein moralisches Urteil möglich, wie läßt sich dieses Urteil rechtfertigen und welche Funktion hat es? Die einzelne Tat, für sich genommen, hat weder einen moralischen Grund noch einen solchen Zweck; ihre Moralität versteht sich keineswegs von selbst. Genausowenig aber ist garantiert, daß ein allgemeiner Endzweck den diskreten und separaten Einzelwillen Grund und Zusammenhalt gäbe und sie, man weiß nicht recht wie und womöglich gegen deren eigene Absicht, für sich einspannte und so doch noch alles zum Guten wendete. Auf das Problem der moralischen Indifferenz, daß die vermeintliche *Wahrheit* des Guten immer auch nur eine *vermeintliche* Wahrheit sein kann, macht erst die Tat die Probe, die dann bekundet, ob die angenommene Wahrheit tatsächlich Wahrheit war. Andrenio, der sich naiv und unwissend auf die "Fuente de los engaños" stürzt, zeigt dies Verhältnis in seiner praktischen Konsequenz: er hat diesen – durch sein naives Unwissen und das heißt durch ihn selbst verschuldeten: denn Unwissen bedeutet bekanntlich keineswegs notwendig auch Unschuld – Mißgriff sein Leben lang auszubaden: "quedó vacilando siempre en la virtud" (CI, 7, 159).<sup>22</sup>

Schraubt man das Problem noch um einen Dreh weiter, ergibt sich – gewissermaßen natürlich –, daß der *status socialis* diese moralische Indifferenz der Tat nicht akzeptieren kann, daß die Gesellschaft um ihrer Erhaltung willen auf dem moralischen Urteil der Differenzierung von Gut und Böse bestehen und jene Indifferenz inkriminieren muß. Das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen, zwischen Tat und Urteil scheint in eine echte Aporie zu münden und rührt vielleicht an den Bereich dessen, was man die

22 Die Eingangsallegorie des Kapitels weist deutlich darauf hin, daß es hier um das grundsätzliche Problem des "Engaño a la entrada" geht. – Ein Vergleich dieser "Fuente de los engaños" mit dem Quell des Vergessens, aus dem, wie es am Ende der platonischen Politeia heißt, die Seele zu Anfang des Lebens trinken muß, wonach sie, geradeso wie auch Andrenio, mit "Ungewitter und Erdbeben" ins Leben tritt, hätte den spezifisch zeitlichen Index des "a la entrada" herauszustellen.

natürliche Schuld genannt hat (die, insofern sie natürlich ist, wohl Schicksal genannt zu werden verdient: Benjamins "Schuldzusammenhang des Lebendigen"): die Tat des Einzelnen findet unter der Voraussetzung der Unmündigkeit statt und ist trotzdem und gerade deshalb schuldig: verschuldet durch den Einzelnen selbst, insofern er Einzelner ist. Die Tat des Einzelnen, als Erfüllung seines Einzelwillens, ist nur insofern gut, als sie allgemein verbindlich ist. Die Allgemeinverbindlichkeit des Einzelwillens aber ist das moralische Problem schlechthin, und die rechtsphilosophische Bestimmung des Menschen "seinem Begriffe nach" als sich "wissende Allgemeinheit schlechthin" ist natürlich nur in der Perspektive des absoluten Wissens möglich, in der das Einzelne und das Allgemeine vom objektiv bestimmten Allgemeinen her versöhnbar sind. Die Spanier des Siglo de Oro waren insgesamt wohl weniger zuversichtlich in bezug auf den Menschen "nach der Ehre seines Begriffes": für San Juan de la Cruz zum Beispiel (*Cántico* B 7, 9) ist es eine der großen Gnadengaben, die Gott einer Seele hinieden gewähren kann, "darle claramente a entender y sentir tan altamente de Dios, que entienda claro que no se puede entender ni sentir del todo". Selbst also wenn der Einzelwille das Allgemeine für sich als verbindlich ansähe, wäre noch keineswegs notwendig klar und vorhersehbar, was denn das allgemeine Gute sein könnte. Die mögliche Moralität der einzelnen Tat besteht dann darin, daß der Einzelne die Nachträglichkeit des Urteils im voraus mit einbezieht (sozusagen bereits über sein *Vorgehen nachdenkt*); Medium der Moralität ist somit die wörtlich genommene *prudencia*, die vorsichtige Klugheit als Voraussicht.

Einzelwille und Allgemeinwohl sind also nicht nur nicht identisch, sondern entgegengesetzt, und eben das ist die Schuld, die damit genau in dem Maß irreduzibel ist, wie Einzelner und Allgemeines nicht versöhnbar sind. Wenn demnach jede Tat *a limine* ein Sündenfall ist, wird umgekehrt der Sündenfall zum Paradigma jeder Tat. Solange Adam und Eva nicht die Frucht vom Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen gegessen haben, sind sie zwar in gewisser Hinsicht unschuldig, indem sie diesseits von Gut und Böse leben und von Schuld nichts wissen. Andererseits allerdings kennen sie das Verbot und deshalb sind sie keineswegs unschuldig; doch auch noch nicht wirklich schuldig, denn sie kennen zwar das Verbot, aber sie kennen seinen Sinn nicht: um den zu erkennen, müssen sie die Tat begehen. Diese Tat zielt zwar vermeintlich auf etwas Gutes, auf das Gute par

excellence: sie wollen sein wie Gott; aber gerade dieser Wunsch erweist sich nachträglich als das Böse par excellence, der als Lichten-gel verkleidete Dämon.<sup>23</sup> Erst in dem Moment, wo sie die Tat begangen haben, *erkennen* sie, daß sie sie nicht hätten begehen dürfen: die Schuld ist der Preis der Erkenntnis. So gibt es streng genommen für Adam und Eva das Paradies gar nicht: solange sie dort leben, wissen sie nicht (also auch nicht, daß sie dort leben); im Moment aber, wo sie wissen, sind sie schon nicht mehr im Paradies. Die Erkenntnis, das moralische Urteil als Differenzierung von Gut und Böse ist demnach an die Tat gebunden; die aber ist die Schuld, da sie ohne die Erkenntnis von Gut und Böse stattgefunden hat: das verdiente wohl mit Recht die Bezeichnung eines *circulus vitiosus*.

Luis de la Palma S.J. hat in seinem großen Exerzitien-Kommentar, dem *Camino espiritual* von 1629 das von Ignatius aufgeworfene Problem der grundsätzlichen Täuschbarkeit dahingehend konkretisiert, daß er auf die Nachbarschaft und Ähnlichkeit von Lastern und Tugenden hinweist. Da er seinen Kommentar insgesamt unter die Figur des "camino espiritual" gestellt hat – die Ein- und Ausübung der Tugenden *ist* der Weg – und da zudem bei ihm einige Motive auftauchen, die auch bei Gracián zu finden sind, mag er – inhaltlich und zeitlich – als eine Art Übergang fungieren. La Palma geht von der eigenartigen Beobachtung aus, es gebe "en la verdad tanta diferencia, cuanta hay entre los vicios y las virtudes". Unter den Gegensätzen der Tugenden gebe es immer ein Laster, das der Tugend zum Verwechseln ähnele. Als Beispiel führt er die "constancia" an, deren lasterhaftes Gegenteil eindeutig die "inconstancia" sei; allerdings finde sich auch ein Laster, das ihr sehr ähnlich und unmittelbar benachbart sei, "que es la pertinacia, la cual en cierta manera imita a la constancia". Ähnliches gilt für die "prudencia", der die "temeridad" und die "imprudencia" entgegengesetzt seien, ebenfalls aber die "astucia, que en algo se parece con la prudencia; y lo mismo es en las demás virtudes". Diese Ähnlichkeit der Laster mit den Tugenden sei das "lazo que nos

23 "Imítase pues el proceder divino para hacer estar a la mira y al desvelo", heißt es im Aphorismus 3 des *Oráculo manual*, der insgesamt das Lob der Verstellung verkündet: "El jugar a juego descubierto, ni es de utilidad, ni de gusto." Wenn am Ende das hinterlistige Spiel der "segundas intenciones", der Verstellung und der Täuschung das göttliche Procedere selbst sein sollte, gerät allerdings nun alles durcheinander. Auf jeden Fall aber wird mit dieser Aufforderung zur Nachahmung des göttlichen Vorgehens die gesamte *arte de prudencia* – auf dem Hintergrund des Sündenfallberichts – in ein recht zweifelhaftes Licht gerückt.

pone nuestro enemigo *en el camino*, esto es, en el mismo ejercicio de las virtudes. (...) es grande el peligro que hay de errar en el camino de la virtud y creer las mentiras del ángel de las tinieblas, cuando se transfigura en ángel de luz. (...) Y cuanto el lobo en su propia piel y figura es más diferente de la oveja, tanto es más peligroso el engaño que pueden hacer los lobos si se disimulan y encubren con pieles de ovejas; porque tanto más nos aseguramos que no serán lobos, cuanto están más lejos de parecerlo. Y este mismo peligro hay cuando Satanás se transfigura en ángel de luz, y los vicios se esconden debajo de la semejanza de la virtud".<sup>24</sup>

Auf ihrem Weg zum *Saber* geraten Critilo und Andrenio in einen eigenartigen Zirkel, der jenem *circulus vitiosus* ziemlich ähnlich ist. Zuvor war an einer Weggabelung, der emblematischen Situation der Entscheidung, die konstitutive Ungewißheit in der klaren Zuordnung der Positionen auf deutliche Weise vorgeführt worden. Ein Weg ist durch Schlangen, der andere durch Tauben bezeichnet; daß die Tauben dem linken, die Schlangen dem rechten Weg zugeordnet sind, führt zu einer ersten Verwirrung. Critilo weist Andrenio, der glaubt, in den Tauben den Wegweiser des rechten Weges gefunden zu haben – "no hay ave ni más sagaz ni más política que la paloma" – darauf hin, "que la paloma no tanto guía a la prudencia cuanto a la simplicidad"; umgekehrt sind ihm die Schlangen "maestras de toda sagacidad. Ellas nos muestran el camino de la prudencia" (C III, 6, 656 f.; vgl. Mt. 10, 16). So ist die Schlange, die Figur des Bösen selbst, zugleich auch die des Mittels, sich gegen es zu wappnen;<sup>25</sup> und die Taube, die Figur des Heiligen Geistes selbst, zugleich die der Einfalt. Critilos Weg der Schlangen erweist sich tatsächlich als der des Scharfsinns und der Klugheit mit allem was das impliziert: "reflejos" und "segundas intenciones" von *Nariagudos* und *Marrajos*, von "astutos, donde más se engaña con la misma verdad cuando ninguno cree que algún otro la diga: la mitad del año con arte y engaño y la otra parte con engaño y arte" (C III, 6, 658 f.). Andrenios Weg ist wirklich der der Einfalt und beide wenden sich schließlich vom Extrem der Mitte zu, dem Weg

24 Luis de la Palma S.J., *Camino espiritual* II,13; vgl. auch IV,6,2c. In: ders., *Obras completas* Bd. II, hrsg. von Camilo María Abad S.J., Madrid 1962 (BAE 145).

25 In C I, 9, 196 werden diese beiden Seiten der Schlangenfigur unmittelbar miteinander konfrontiert: "Préstenos su sagacidad la serpiente [...] dando a todo buena salida"; kurz darauf ist die Rede von "tantos y tan grandes enemigos, silbos de venenosas serpientes".

zum *Saber*, auf dem sie nun die personifizierte Erkenntnis selbst leitet, der *Sesudo*. Und gerade der macht sie auf die grundlegende Schwierigkeit bei der Erlangung von *entendimiento* und *juicio* aufmerksam: "No va sino por años, y para sola una onza hay que hacer toda una vida"; und schließlich der Zirkel: "Verdad sea que es menester tenerle para hallarle" (C III, 6, 666 f.). Um Erkenntnis und Urteilskraft zu erlangen, muß man sie bereits haben. Aber auch das dergestalt am Hof des "*Saber* reinando" erlangte Wissen ist keineswegs gewiß: "¿Quién creyera que Andrenio, y mucho menos Critilo, recién caldeados en las oficinas de la cordura, frescamente salidos de darse un baño moral de prudencia y atención, habían de errar jamás las sendas de la virtud, las veredas de la entereza? Pero así como dentro de la más fina grana se engendra la polilla que la come y en las entrañas del cedro el gusano que le carcome, así de la misma sabiduría nace la hinchazón que la desluce, y en lo más profundo de la prudencia la presunción que la desdora" (C III, 7, 679 f.). Das heißt im Klartext: Erkenntnis und Wissen verhindern nicht nur nicht den Irrtum, sondern dieser entsteht geradezu aus ihnen. Das erinnert an die Struktur des Problems, über das Sokrates dem Hippias Bescheid gegeben hatte.

Dieses allgemeine Durcheinander, die Ungewißheit und die Unordnung hängen mit dem grundlegenden Zustand – und vielleicht sogar mit der Einrichtung – der Welt zusammen. *Engaño* und *Desengaño* sind so in ihr verteilt, "que todo el mundo anda al revés y todo cuanto hay en él es a la trocada" (C III, 5, 634). In solcher *confusión universal* erfahren Critilo und Andrenio: "no habéis de preguntar quien así lo ordenó, sino quien lo ha desordenado [...] Pues habéis de saber que el artífice supremo muy al contrario lo trazó de como hoy está"; und auf die Frage: "¿quién los ha barajado deste modo?" werden sie beschieden: "los mismos hombres, que no han dejado cosa en su lugar" (C III, 5, 635). Dieser anfänglich durch den *supremo Artífice* geordneten Welt steht ebenso anfänglich der Mensch gegenüber, der durch die "ruindad de su cuerpo" (C, I, 2, 74 f.) immer in Gefahr steht, aus der Ordnung zu fallen. Das heißt aber auch, daß die Vertauschung von *Engaño* und *Desengaño*, die Unordnung, die der Mensch, "quien los ha barajado deste modo y no ha dejado cosa en su lugar", in die Schöpfung eingeführt hat, in dem Maß, wie der Mensch Geschöpf und Teil des göttlichen Schöpfungsplans ist, konstitutiv und durch den

*supremo Artífice* ordiniert ist.<sup>26</sup> In solcher *confusión universal* ist es dann nur folgerichtig, daß Critilo und Andrenio den *Desengaño*, dem sie in Gestalt des *Descifrador* begegnet waren, nicht erkannt haben; erst nachträglich wird ihnen klar, wer er gewesen ist: "pasada la ocasión" (C III, 5, 637) erst wird erkennbar, was wahr gewesen wäre. Critilo bemerkt, daß er den *Desengaño/Descifrador* gerade in dem Moment verloren hat, wo er ihn am dringlichsten gebraucht hätte: "cuando había de descifrarnos al mismo descifrador"<sup>27</sup> que estaba leyendo cátedra de embustes en medio la gran plaza de las apariencias" (C, III, 5, 638).

Eine entscheidende Konsequenz dieser anfänglichen Unordnung – "el Engaño a la entrada" (C I, 11, 227) – wird in der Geschichte der beiden Kinder Fortunas deutlich. Das eine ist schön und beliebt, das andere häßlich und unbeliebt und sucht, um das zu ändern, *Engaño* wegen der "prodigios que obra cada día" (C I, 11, 228)<sup>28</sup> und findet ihn schließlich<sup>29</sup> "muy disimulado con afeites de verdad". *Engaño* erkennt das Kind sofort – "Tu eres el Mal ... ¡Oh, qué par haremos ambos! – und weiß auch sofort Abhilfe für sein Problem: "advierte que no te aborrecen a ti por ser malo, que no por cierto, sino porque lo pareces por ese mal vestido que tú llevas; esos abrojos son los que les lastiman, que si tú fueras cubierto de flores, yo sé te quisieran. Pero déjame hacer, que yo barajaré las cosas de modo que tú seas el adorado de todo el mundo y tu hermano aborrecido". *Engaño* wird von dem bösen Kind als Fortunas, der Blinden, Führer ins Haus – "que es todo el mundo" – gebracht: "Comenzó al mismo instante a revolverlo todo sin dejar cosa en su lugar, ni aun tiempo. Guíale siempre al revés [...] barájale las acciones, trueca todo cuanto da" (C I, 11,

26 Gleich zu Anfang des *Crítico*n spricht Critilo gar von der "malicia" der "superior atención" (C I, 1, 66), was, selbst wenn man hier die weiteste und entgegenkommendste Bedeutung in Rechnung stellt, die der *Diccionario de Autoridades* anbietet: *advertencia* und *reserva*, doch eine recht eigenwillige Bezeichnung für die göttliche Einrichtung der Welt ist.

27 Cuesta Dutari, "Para un texto más correcto del *Crítico*n." in: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 30 (1955): 19-50, hier S. 44, schlägt vor, statt *descifrador* der *editio princeps* "disfrazador" zu lesen: wäre es nicht mindestens so schlüssig, hier schlicht "cifrador" zu konjizieren?

28 Von Artemia heißt es in gerade denselben Worten, sie wirke "cada día mayores prodigios" (C I, 8, 177).

29 Nach vielen Irrwegen: *Hipocrestia* etwa "le engañó con el mismo engaño [...] y] le aseguró no conocía tal personaje ni le había hablado en su vida, cuando estaba amigada con él" (C I, 11, 229).

230 f.).<sup>30</sup> Schließlich vollendet *Engaño* sein Vertauschungswerk, womit die *confusión universal* zu einer explizit moralischen wird: Fortuna legt nachts, wenn sie ihre beiden Kinder zu Bett bringt, deren Kleider an deutlich verschiedene Stellen, um sie nicht zu verwechseln; ohne bemerkt zu werden, vertauscht *Engaño* die Kleider, "mudó los del Bien al puesto del Mal, y los del Mal al del Bien. A la mañana, la Fortuna, tan descuidada como ciega, vistió a la Virtud el vaquerillo de las espinas sin más reparar, y al contrario, el de las flores púsoselo al Vicio, con que quedó este muy galán (y él que se ayudó con los afeites del Engaño). No había quien lo conociese, todos se iban tras él, metíanle en sus casas, creyendo llevaban el Bien. Algunos lo advirtieron a costa de la experiencia." So tritt das Laster im Gewand der Tugend, das Böse *sub specie boni* auf und ist erst nachträglich – die Menschen "dan tarde en la cuenta" (C I, 11, 234) – durch die Erfahrung erkennbar.<sup>31</sup>

30 Die Übereinstimmung der sprachlichen Wendungen – "barajar, no dejar cosa en su lugar, trocar, andar al revés" – mit denen in C III, 5, 634 f. läßt den Schluß zu, daß *Hombre* und *Engaño*, der ja, wie es mehrfach heißt, am Anfang des Lebens steht, identisch sind: so rät auch *Sabiduría* dem bösen Kind bei seiner Suche nach *Engaño*: "Vé a casa alguno de aquellos que se engañan a sí mismos, que allí no puede faltar" (C I, 11, 230). Allerdings sagt sie dem Kind auch: "¿qué buscas otro que a ti mismo?" Was eine weitere, nicht ganz unbedeutende Identifizierung nahelegt: *Mal – Engaño – Hombre*.

31 Man könnte versucht sein, diese Geschichte der vertauschten Kinder durch vertauschte Kleider auf dem Hintergrund der biblischen Erzählung von Jakob und Esau zu lesen. Der heilige Augustinus wendet einige Energie auf, um ihr den in seiner Konsequenz ganz offensichtlich heillosen Literalsinn – die weitere Geschichte des Judentums basiert auf Jakobs Lüge und Betrug, auf seinem erschwundenen Erstgeburtssegen – auszutreiben. In *Contra mendacium* 24 (Übers. Paul Keseling, Würzburg 1953) versucht er zu zeigen, daß, was offenbar wie ein Betrug aussieht, "genau und in gläubiger Gesinnung betrachtet keine Lüge sondern ein Mysterium ist". Die Geschichte ist figural zu verstehen; Figuren aber sind ihm Bezeichnungsweisen, "die nicht im eigentlichen Sinn aufzufassen sind, sondern bei denen das eine aus dem anderen verstanden werden muß (*quae non ad proprietatem accipendae sunt, sed in eis aliud ex alio est intelligendum*)". Es handelt sich dabei "um prophetische Redeweisen, die man auf das Verständnis einer Wahrheit beziehen muß. Diese Dinge werden deshalb wie mit einem figürlichen Mantel überdeckt (*figuratis velut amictibus obteguntur*)."<sup>32</sup> Wie das *aliud ex alio*, das Verborgene unter dem Mantel zu verstehen sei, erläutert er auf recht eigenwillige Weise: "Jedoch wahr (*vera*), nicht unwahr (*falsa*) ist das, was gesagt wird (*dicuntur*); denn wahr, nicht unwahr ist das, was gemeint ist (*significantur*), ob nun durch Wort oder Handlung. Was gemeint ist, das eben wird doch sicherlich gesagt (*quae significantur enim, utique ipsa dicuntur*). Genau das aber ist das Problem tropischer Rede: daß gerade nicht das gesagt wird, was gemeint ist; genauer, daß etwas gesagt wird und zusätzlich etwas anderes gemeint ist; was der ehemalige Rhetoriklehrer Augustinus

Was genau mit der *confusión universal* auf dem Spiel steht, zeigt deutlich die Auseinandersetzung zwischen Artemia und Falimundo im ersten Teil des *Criticón* und in ganz eminentem Maß die graciánsche Handhabung des Wortfelds um *arte*: *artificio*, *artificioso*, *artífice*. In Graciáns Vorbemerkung an den Leser steht – und das hat an dieser Stelle programmatischen Charakter – die "primorosa arte" zwischen der "hermosa naturaleza" und der "útil moralidad". Daß *arte* hier tatsächlich eine grundsätzlich vermittelnde Funktion hat, zeigt die nicht minder programmatische Bemerkung, bevor Critilo den Andrenio die Sprache lehrt: "donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza" (C I, 1, 68). Dieses Lob der *arte* erhält zunächst seine höchste Bestätigung und Rechtfertigung aus der Benennung des Schöpfers selbst als *supremo Artífice* (C I, 2, 74); aber schon hier auch deutet sich bereits an, daß die Eingriffe des Menschen in die Natur – und nichts anderes bedeutet ja die Definition der *arte* – sehr wohl auch einen ambivalenten Charakter haben; die "ruindad de su cuerpo" setzt ihn immer der Möglichkeit aus, die Eingriffe maßlos zu überziehen. Diese Gegenüberstellung von göttlicher und menschlicher, guter und böser *arte* wird zu Anfang der fünften *Crisi* noch verdeutlicht. "Todo cuanto obró el supremo Artífice está tan acabado que no se puede mejorar; mas todo cuanto han añadido los hombres es imperfecto. Crióle Dios muy concertado y el hombre lo ha confundido." Die "obras de la naturaleza" – die "obras de Dios", des *supremo Artífice* – sind bewundernswert, die Werke des menschlichen *artificio* hingegen "han de espantar" (C I, 5, 114). Das Konzept der *arte* wird dergestalt unter der Hand auf seltsame Weise veruneindeutigt: es gibt zunächst das Lob der *arte* als notwendige Ergänzung der Natur, das noch bestätigt wird durch die entsprechende und scheinbar über jeden Zweifel erhabene göttliche *arte*; im Verhältnis zur göttlichen

natürlich auch weiß (und sogar sagt: *aliud ex alio est intelligendum*: das unterm Mantel Verborgene ist durch den Mantel zu erkennen), aber um die Geschichte Jakobs zu retten, muß er ihr jeglichen Literalsinn nehmen. Nachdem er noch einmal betont hat, daß sie manifest zwar eine Lüge und einen Betrug darstelle, bietet er seine Lösung an: in Wirklichkeit "versinnbildete (*significare*) das Bocksfell die Sünden, der jedoch, der mit ihm sich bedeckte, denjenigen, der nicht eigene, sondern fremde Sünden getragen hat". Die figurale Deutung des Augustinus gibt der Geschichte eine Wendung ums Ganze: Jakob, der Lügner, bedeutet Jesus, die Wahrheit, voraus. Zuvor hatte er zum Abschluß der Beispiele für übertragene Rede zwei Stellen aus dem Neuen Testament angeführt: Christus als Löwe (Apoc. V, 5) und der Teufel als Löwe (1. Petr. V, 8).



aber bricht sich dann gerade die menschliche *arte*: für den Menschen als Menschen gilt, daß seine Natur ohne *arte* sich pervertiert; für den Schöpfer als *supremo Artífice* der Natur gilt, daß sein Werk vollkommen ist und daß jeder Eingriff in die Natur das göttliche Werk nur pervertieren kann; der graciansche Mensch steht demnach vor einer ziemlich katastrophalen Fundamentalaporie: ohne *arte* verkehrt sich die Natur, mit *arte* aber verkehrt sie sich erst recht, ein Problem, das nicht eben vereinfacht wird durch die Tatsache, daß sowohl für das menschliche als auch für das göttliche Vorgehen jeweils *arte* steht, daß also womöglich die Aporie des Konzepts der *arte* noch um einen Dreh fundamentaler ist, denn schließlich ist der Mensch ja Teil der Schöpfung und insofern Teil der durch den *supremo Artífice* vollkommen ordinierten Natur, so daß die Unordnung und Unvollkommenheit der Ergänzungen zur Natur durch die menschliche *arte* Teil des göttlichen Schöpfungsplans sein müssen, daß also die Unvollkommenheit und Unordnung offenbar notwendig zur Ordnung und Vollkommenheit dazugehören, daß also die Uneindeutigkeit des Konzepts der *arte* auch für die des *supremo Artífice* gilt. Das Problem der gracianschen *arte* ist demnach, daß sie sich ihrer selbst nie ganz gewiß sein kann, daß es von ihr nur ein negatives Wissen gibt: daß man sich auf sie nicht verlassen kann und daß deshalb auch ihre Beurteilung nur aus ihren Wirkungen, das heißt nachträglich möglich ist. Sie ist zwar im gracianschen Entwurf als das Medium der Moralität konzipiert, ist aber dann doch so konstruiert, daß sie eben das, was sie systematisch zu leisten hätte, tatsächlich zu leisten gar nicht in der Lage ist: als *arte de prudencia* ist sie vom strategischen Kalkül, wie es der Aphorismus 13 des *Oráculo manual* entwickelt, irreduzibel gezeichnet und insofern amoralisch; als die *primorosa arte* des Vorworts zum *Crítico*n aber soll sie gerade als das Mittlere die Natur, die ohne sie sich pervertieren müßte, in Moralität verwandeln. Dieses zwiespältige Konzept der *arte*, das zum einen der Struktur des moralischen Problems, wie es der Aphorismus 13 entwickelt, und zum anderen dem ganzen ersten Teil – und damit *a limine* dem ganzen Buch – zugrunde liegt, erklärt, warum und inwiefern das *Crítico*n insgesamt die Beschreibung des lebenslangen Irrwegs ist, der fundamentalen, verhängnisvollen Irrtumsfähigkeit – Derrida entwickelt im Anschluß an Heidegger sein Konzept der *destinerrance* –, deren Zusammenhang mit der christlichen Erbsünde auf der Hand liegt, ohne daß doch leicht hin zu sagen wäre, wie er sich gestaltet. Die *arte* als Zentrum des menschlichen

intellektiven Vermögens ist demnach der Grund für die Identifizierung von *Mal – Engaño – Hombre* und der eigentliche Kern der "Moral anatomía del Hombre" (CI, 9, 188), an deren Anfang Gracián das delphische Lob der Selbsterkenntnis stellt. Deren Schwierigkeit wird deutlich an des Sokrates Delphi-Erfahrung: "Unter euch, ihr Menschen, ist der der Weiseste, der wie Sokrates einsieht, daß er in der Tat nichts wert ist, was die Weisheit anbelangt" (*Apologie* 23b). Das eben war auch der Witz im Gespräch mit Hippias: Sokrates, der Prototyp des Weisen, ahmt – in einer ironischen Inszenierung – den "Nachahmer des Weisen" (*Sophistes* 268c) nach und stellt dabei das Problem der Nachahmbarkeit der Wahrheit durch die Lüge – und just darin besteht vielleicht gerade seine Weisheit: daß er über ihre Nachahmbarkeit und damit über die Ungewißheit des Wissens Bescheid weiß. Sokrates leugnet also keineswegs schlechthin die "Erkennbarkeit des Wahren", sondern stellt sie durch seine Einsicht in eine problematische Dimension: wenn ich weiß, daß ich nichts weiß, dann macht mich gerade dieses Wissen zu einem möglichen Rechtssubjekt, das in seine Taten das Scheitern, den Irrtum und die Verfehlung als konstitutive Möglichkeiten einbezieht. Die "Höllenfahrt der Selbsterkenntnis"<sup>32</sup>, das Wissen des eigenen Nichtwissens ist die Ur-Aporie und Grundproblematik des menschlichen Erkenntnisvermögens, der Ursprung und gespaltene Kern der sokratischen Ironie: wie sich Wissen und Nichtwissen zueinander verhalten und wie jenes in diesem fundiert sein kann. Klugheit aus dem Schaden als Einsicht in die Beschädigung: das ist die profane Erleuchtung des Sokrates in Delphi, das Mysterium der Einsicht in die eigene Blindheit.

Das zwiespältige Konzept der *arte* verdeutlicht sich besonders in der Auseinandersetzung zwischen Artemia und Falimundo. Die Lebensreise Critilos und Andrenios beginnt mit der emblematischen Situation der Entscheidung: ausgestattet mit der "piedra de toque que examina el bien y el mal"<sup>33</sup> kommen sie an jene "tan famosa encruzijada donde se divide el camino y se diferencia el vivir: estación célebre por la dificultad que hay, no tanto de parte del saber cuanto

32 Hamann, *Werke* Bd. II, Wien 1950, S. 164.

33 Dieser "piedra de todas las virtudes" korrespondiert umgekehrt dann – und relativiert sie dadurch nicht unbeträchtlich – die "virtud de ciertas piedras orientales muy preciosas" (CI, 11, 245) mit ihren eher gewöhnlichen Auswirkungen. Vgl. *El Discreto* VII: "singular (sc. gustar) el de piedras preciosas".

del querer, sobre qué senda y a qué mano se ha de echar" (CI, 5, 120). Die hier noch wie selbstverständlich vorgetragene Differenzierung von *querer* und *saber*, als dem Verstand, der mit seinem gesicherten Wissen über die richtige Entscheidung allenfalls durch den schwachen Willen korrumpierbar wird, ist zunächst ganz traditionell: der Wille als Wille kann zwar immer nur das Gute wollen, aber er kann sich irren bei der Wahl dessen, was er für das Gute hält; deshalb braucht er den Verstand als notwendige Ergänzung zur richtigen Entscheidung. Daß die Richtigkeit dieser Entscheidung am Ende doch nicht ganz so gesichert ist wie es füglich sein sollte, ist eines der Grundmotive des *Criticón*. Critilo wählt zwar den richtigen Weg – "Este es el camino de la verdad y la verdad de la vida", so bestätigt ihnen die "piedra de toque" –, was aber nichts daran ändert, daß dieser schließlich in der "gran Babilonia de España" mündet (CI, 5, 125). Deshalb geraten sie zunächst an den Prototypen des Lehrers, den "maestro de los reyes y rey de los maestros", den Kentauren Chiron: "él nos guiará en esta primera entrada del mundo y nos enseñará a vivir" (CI, 6, 128). So steht das Leben der beiden von Anfang an unter den Auspizien des Bildungsgangs, eines Bildungsgangs aber, der auf seltsame Weise unpädagogisch ist und sich dem Gesetz der Bildung entzieht: wenn nämlich Pädagogik die Formung eines Menschen auf ein Ziel hin – in diesem Fall die Erkenntnis von Gut und Böse – ist – was die menschliche Haltung par excellence einer Frankensteinischen Hybris des Sein-Wollens-wie-Gott auf dessen ureigenstem Gebiet des Lasset-uns-den-Menschen-machen ist, mithin den Tatbestand des Bösen selbst erfüllt –, dann ist das *Criticón* recht eigentlich kein Bildungsroman, denn Andrenio lernt gar nicht wirklich in dem angegebenen Sinn einer Fähigkeit, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden: "quedó vacilando siempre en la virtud". Und vielleicht ist es das, was Gracián zu lernen gibt, daß es nichts zu lehren gibt oder in den Worten der *Resignation* Schillers: "Die Lehre / Ist ewig wie die Welt".<sup>34</sup> So mündet Chirons Lehre zwar in die Unterscheidung von Wahrheit und Lüge in Gestalt der beiden kämpfenden Frauen und in

34 "Denn auch das scheint mir meines Teils wohl etwas Schönes zu sein, wenn jemand imstande wäre, Menschen zu erziehen, wie Gorgias der Leontiner und Prodikos der Keier und auch Hippias von Elis ... Ich also würde gewiß mich recht damit rühmen und großtun, wenn ich dies verstünde: aber ich verstehe es eben nicht, ihr Athener", sagt Sokrates in seiner *Apologie* (19e-20c).

den Hinweis, die Lüge habe die Wahrheit vertrieben (C I, 5, 139 ff.), kurz darauf aber bereits wieder folgen die beiden dem Proteus, dem Abgesandten Falimundos, dessen Reich sich über die ganze Welt erstreckt, dessen Metropole sich aber am Anfang der Welt und am Eingang des Lebens findet und an dessen Hof man "de raíz la política, el modo, el artificio" erlernen könne und schließlich "el hacer parecer las cosas, que es el arte de las artes" (C I, 6, 153). Andrenio bleibt am Hof Falimundos hängen und Critilo macht sich auf zum Hof Artemias, um deren Künste gegen die *arte de las artes* Falimundos zu Hilfe zu rufen.

Das Artemia-Kapitel beginnt füglich mit einem erneuten Lob der *arte* als Mittel gegen die Unvollkommenheit der Natur: "Es el arte complemento de la naturaleza"; sie fügt der natürlichen Welt einen weiteren *mundo artificial* hinzu. Die Natur bliebe "inculta y grosera" ohne *artificio* und selbst das Paradies wird erst durch *arte* kultiviert: "De suerte que es el artificio gala de lo natural, realce de su llaneza; obra siempre de milagros. Y si de un páramo puede hacer un paraíso, ¿qué no obrará en el ánimo cuando las buenas artes emprenden su cultura?" (C I, 8, 171). Das ganze Problem von *arte* und *artificio* begleitet und bezeichnet also den Prozeß der Kultur. Artemia ist dann die personifizierte Kultur: als quasi Anti-Circe verwandelt sie das Rohe und Animalische in menschliche Kultur (C I, 8, 172 ff.). Mit ihrem Gegenspieler Falimundo, dem "primer rey", an dessen "corte de las confusiones" (C I, 8, 171) Andrenio lebt, befindet sie sich im Krieg. Aber auch hier ist die Gegnerschaft nicht unbedingt eindeutiges Kriterium für eine saubere Unterscheidung: Artemia verspricht Critilo, ihm gegen Falimundo, die personifizierte Täuschung,<sup>35</sup> zu helfen: "no nos ha de faltar ardid contra el engaño" (C I, 8, 177). Sie schmuggelt einen "gran confidente suyo" in Falimundos Reich – gerade so als hätte sie die Anweisung des Ignatius "tomar el modo dellos

35 An seinem Hof sind alle maskiert: jeder trägt als seine Maske die eines anderen, seines Gegenteils. Allerdings sollte nicht vergessen werden, daß auch an Artemias Hof alle verwandelt werden: "mejoraba los rostros mismos, de modo que de la noche a la mañana se desconocían, mudando los pareceres de malos en buenos, y éstos en mejores" (C I, 8, 178 f.).

con ellos" erhalten –, indem sie ihn nach Landessitte kleidet.<sup>36</sup> Dessen Mittel, Falimundo in seiner verkehrten Wahrheit sichtbar zu machen, ist das der Umkehrung: "las cosas del mundo todas se han de mirar al revés para verlas al derecho" (CI, 8, 182). Diese Figur der Umkehrung ist eine der Hauptbewegungen des ganzen *Criticón*; es ist die Struktur des "burlar al burlador" mit allen explizierten Implikationen, denn die Umkehrung der Verkehrung veredelt diese keineswegs in einer dialektischen Negation der Negation auf einer höheren Ebene zu einem dauerhaften *desengaño*. Zwar ist Andrenio für diesmal *desengañado*, aber das hält nicht lange vor: er schwankt ja beständig zwischen Trug und Wahrheit. Daß dieses Schwanken die Fundamentalstruktur des ganzen Buches ist, zeigt der Kommentar des *confidente* der Artemia, nachdem er Andrenio befreit hat: "¿quien te sacó del Engaño, dónde te ha de llevar sino al Saber, digo, a la corte de tan discreta reina?" und das ist der Hof Artemias (CI, 8, 185). Artemia ist also identisch mit *Saber*, mit jenem "Saber reinando", von dem es später heißt, daß seine Erlangung nicht unbedingt ein gesichertes Wissen bedeute und keineswegs gewährleiste, daß Andrenio und Critilo "habían de errar jamás las sendas de la virtud, las veredas de la entereza" (CIII, 7, 680). So muß der graciansche Mensch sich wohl, wie Sokrates am Ende seines Gesprächs mit Hippias mit einem derartigen Schwanken – "fluctuando entre uno y otro elemento" – als existentiellem Grundgefühl einrichten: "Indes, wie ich schon gesagt habe, ich schwanke hierüber bald so, bald so, und bleibe mir niemals gleich in meiner Meinung. Und daß ich schwanke ist wohl nichts Wunderbares, noch daß ein anderer Ungelehrter: wenn aber auch ihr schwanken wollt, ihr Weisen, das ist dann ein großes Unglück auch für uns, wenn wir nicht einmal bei euch zur Ruhe kommen können von unserem Schwanken" (376c).

Falimundo schickt, um sich zu rächen, *Envidia* an Artemias Hof; jene bringt nun genau die Vorwürfe gegen Artemia in Umlauf, die diese zuvor gegen Falimundo erhoben hatte: "decía que era otra Circe (si no peor cuanto más encubierta con capa de hacer bien), que había destruido la naturaleza quitándola en su llaneza su verdadera solidez

36 Um Andrenio aus dem "mal paradero de todos" (CI, 10, 222), der "engañosa casa, al fin venta del mundo" (CI, 11, 226) – es hat, wie der Fürst der Welt selbst, eine schöne und verlockende Fassade und ist auf der Rückseite vollkommen ruinös – zu befreien, bedienen Critilo und der Sabio, den er zuvor bei Artemia getroffen hatte, sich ebenfalls des Kunstgriffs der vertauschten Kleider (CI, 10, 223).

y, con la afectación, aquella natural belleza" (C, I, 9, 103). Entscheidend dabei ist, daß der Vorwurf, Artemia verkehre die Natur, nur aus Artemias Perspektive verleumderisch erscheint, tatsächlich aber genau die Wahrheit trifft, denn das ist ja Artemias Programm, die schließlich auch als "valiente maga" und "grande hechizera" eingeführt worden war (C I, 8, 172). Das kann dann nicht ohne Auswirkungen auf die weiteren Vorwürfe bleiben, wenn *Envidia* sie als "fingida reina" bezeichnet, deren Wesen Trug und Täuschung sei: "no toparéis sino hombrecillos maliciosos y bulliciosos, todo embeleco y fingimiento, y ellos dicen que es artificio"; und so auch kann das bekannte Motto hier gegen Artemia gewendet werden: "la mitad del año con arte y engaño y la otra parte con engaño y arte". Darin bekundet sich die ganze Zwiespältigkeit des Konzepts der *arte*: das Vorgehen der Artemia ist tatsächlich eben das der Circe: auch sie verwandelt; deshalb treffen sie die Vorwürfe *Envidias* – "todas sus trazas son mentiras y todo su artificio es engaño" – in struktureller Hinsicht durchaus zu Recht. Daß man sich hier genausowenig wie bei Ignatius auf eine simple intentionale Unterscheidung – "para el bien/para el mal" – zurückziehen kann, zeigt Artemias Gegenschlag: "trazó vencer con la maña tanta fuerza"; sie geht mit einem "bien ejecutado ardid" vor (C I, 9, 204). Sie nimmt die Anklage, eine Hexe zu sein, auf und verhält sich wie eine solche, indem sie die Sonne behext, daß sie sich verfinstere; was in Wahrheit nur ein Produkt ihrer astronomischen Forschungen ist: sie hat eine Sonnenfinsternis berechnet und ihre Berechnung unter dem Mantel der Hexerei öffentlich gemacht: sie hat also mit der Wahrheit gelogen und hat sich dergestalt just als das erwiesen, wessen sie angeklagt ist: als Hexe scheinbar und als Lügnerin tatsächlich und hat mit diesem Kunstgriff – "haciendo artificio lo que era natural efecto" (C I, 10, 207) –, der selbst eine Lüge ist, die Lüge und die Täuschung vertrieben; allerdings nur vorübergehend, denn Artemia muß ihren Hof trotzdem verlassen. Die ganze Auseinandersetzung zwischen Artemia und Falimundo ist die Praxis jener Denkfigur des Aphorismus 13 aus dem *Oráculo manual*: und das unaufhörliche und unentwirrbare Spiel der Imitationen und Substitutionen ist hier schließlich ebenfalls unterfüttert mit der Lichtmetaphorik, die auch dort beherrschend ist. Dank ihrer überragenden Kunstfertigkeit und Wissenschaft kann Artemia, die auch *Saber* ist, gerade mit Vollendung lügen und so die Überlegungen des Sokrates in seinem Gespräch mit Hippias bestätigen. Daß sie ihre Kunstfer-

tigkeit gerade an einer Sonnenfinsternis erweist, ist dann natürlich auch nicht kontingent und unterstreicht das Ergebnis der Analyse jenes Aphorismus: wie der Engel der Finsternis den des Lichts kann der des Lichts den Engel der Finsternis imitieren; wie die Lüge im Gewand der Wahrheit kann die Wahrheit im Gewand der Lüge auftreten und wie das Böse *sub specie boni* kann das Gute *sub specie mali* erscheinen: die fatalen Konsequenzen dieses Spiels der Vertauschungen und Täuschungen sind vielleicht in der Tatsache angedeutet, daß der *ardid* der Artemia am Ende erfolglos bleibt.<sup>37</sup> Daß diese

37 Wenn Theodore L. Kassier, *The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's Criticón*, London 1976, S. 95 Artemia dem "mundo natural", dem er den "mundo civil" strikt gegenüberstellt, zuordnet – "As figures such as Artemia and Virtelia reveal, this natural state is characterized by concert, delicacy, grace, proportion" –, zeigt das nur, wie stark das Bedürfnis nach säuberlichen Trennungen offenbar ist – wenn der "mundo civil" die Welt der Täuschungen ist, Artemia aber zu den "Guten" gehört, muß sie folglich dem "mundo natural" zugeordnet werden – und wie groß die Bereitschaft, den Text so zu verbiegen, daß er dem gewünschten Ziel entspricht (das rührt an Bereiche, die man wohl als die Frage nach einer – möglichen – Moral des Umgangs mit Texten bezeichnen müßte). Was insgesamt um so erstaunlicher ist, als er einige Seiten später bei der Analyse graciánscher Beschreibungstechnik gerade auf die "shifting assemblage of disparate appearances" und ein "intentional blurring, a vague appearance that seems purposefully to frustrate precise description" (96) hinweist; aber auch diese "confusing indistinction characteristic of the images" (97) löst er dann wieder säuberlich – nach Maßgabe von "mundo civil" und "mundo natural" – als Dechiffrierung von Chiffriertem auf: "Images are intentionally invested with an apparent ambiguity that needs to be resolved by the prespicacious observer, who must penetrate the ambiguity to arrive at the simple, correct, but encoded truth" (103/5). Kassier löst also die grundsätzliche Ambiguität und Ambivalenz der Figuren zugunsten einer eindeutigen "moralischen" Aussage als zu dekodierender Kodierung auf; wohingegen das Problem Graciáns gerade darin besteht, wie ein moralischer Diskurs auf dergestalt konstitutiv ambivalente Figuren zu gründen sei, ohne sie schlicht nach Schein und Wirklichkeit, *engaño* und *desengaño* aufzuteilen.

Um einiges näher am graciánschen Text war da bereits Gerhart Schröder, *Baltasar Graciáns "Criticón"*, München 1966 gewesen. Er weist S. 108 ff. ebenfalls auf die Gegenstrebigkeit im Konzept der *arte* hin, versucht aber dann doch wieder, getreu seinem grundsätzlichen Interpretationsansatz, das *Criticón* wolle den "Dingen ihren rechten Platz anweisen", "Sein" und "Schein" trennen (8), die Ambivalenz von der Figur der Artemia fernzuhalten: sie sei die dem *engaño* entgegenwirkende Kraft, bediene sich seiner zwar auch, aber nur zur Defensive: "Ihre 'Listen' (*maña*) entspringen nicht der *malicia*, d.h. der Absicht, anderen Schaden zuzufügen" (109), was allerdings mehr als zweifelhaft ist: immerhin befindet sie sich im Krieg mit Falimundo. Entscheidend aber ist, daß Schröder hier versucht, mit Hilfe des intentionalen Kriteriums "para el bien/para el mal" zu retten, was zu retten ist. Diese Trennung und Gegenüberstellung mündet bei Schröder dann in der Analyse der Beschreibungen Falimundos und Artemias (177 ff. und 207). Daß sie auf dieser manifesten Ebene entgegengesetzt sind, ist unbestritten, aber das graciánsche

Rückkopplung an die Problematik des Aphorismus 13 nicht gewalttätig ist, zeigt der unmittelbar vorangehende Aphorismus, der unter dem Titel "Naturaleza y arte, materia y obra" das hohe Lob des *artificio* verkündet:

No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio: a lo malo socorre y a lo bueno lo perfecciona. Déjanos comúnmente a lo mejor la naturaleza; acójámonos al arte. El mejor natural es inculto sin ella, y les falta la mitad a las perfecciones, si les falta la cultura. Todo hombre sabe a tosco sin el artificio, y ha menester pulirse en todo orden de perfección.

*Arte* und *artificio* sind also für den gracianschen Menschen auf ganzer Linie unerlässlich und man wird nicht umhin können, sich dem Gegenstrebig-Aporetischen im Innern dieses Konzepts zu fügen. Und diese Gegenstrebigkeit wäre dann als Grundstruktur sowohl der *arte de prudencia* als auch der *arte de ingenio* mit der des *artificio conceptual* selbst zu korrelieren, wenn dieses im *Discurso II* des *Agudeza*-Traktats als "primorosa concordancia" und "armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento" definiert wird.<sup>38</sup> Und schließlich läßt sich dann der

Vorgehen besteht gerade darin, solche manifesten Gegensätze an der Oberfläche beständig auf einer zweiten, tieferen Ebene zu unterlaufen. Die von Schröder am Schluß beschworene "Liebe zur Wahrheit" (210) ist somit keineswegs die beruhigende Lösung sondern das Problem, das alte Problem der Philosophie, wie Sokrates gegenüber Hippias zeigt.

- 38 Dann wird eine Auseinandersetzung mit Gerhart Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein 1985 unerlässlich sein. (Vgl. die kritische Besprechung von Schröders Buch durch Ulrich Schulz-Buschhaus in: *Romanistisches Jahrbuch*, 38 (1987): 233-240, Berlin/New York 1988). Schröder kommt auf ganzer Linie von der Figur und Vorstellung der Opposition nicht los: wie er einerseits zwischen Artemia und Falimundo, zwischen Sein und Schein klar differenzieren will – was überhaupt nicht Graciáns Problem ist: das Konzept der *arte* zeigt gerade, daß eine solche Differenzierung nicht sinnvoll gefordert werden kann –, versucht er dann zwischen Moralistik und Ästhetik, zwischen von ihm sogenannten Mimesis-Ästhetiken und solchen, die das nicht sind, zu differenzieren. Der Einsatz des *Criticón* und des *arte*-Konzepts jedoch besteht darin, eine solche Trennung als unmöglich zu erweisen; das heißt, dem Problem der Moral seinen traditionellen Boden zu entziehen; ähnlich wird 200 Jahre später Nietzsche vorgehen. Die Frage ist, ob und wie Gracián – ähnlich wie Nietzsche, der aus dem Sprachbegriff selbst, in dessen Namen er die Moral erledigt hatte, sein Konzept der Redlichkeit entwickelt hat – die Frage der Moral neu aufrollt. Einen Hinweis gibt die Strukturhomologie der Titel *Oráculo manual y arte de prudencia* und *Agudeza y arte de ingenio*, deren Kern jeweils auf das Konzept der *arte* verweist; das zeigt, daß die Trennung von Moralistik und Ästhetik, die Schröder als die von Handlungsanweisung hier und freiem Spiel da aufzumachen versucht, so einfach



Bogen zurück zum *Criticón* schlagen, wo eben diese Struktur als Grundstruktur der ganzen Welt hervorgehoben wird: "¿a quién no pasma ver un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones?" Und solchergestalt dann auch des Menschen: "De lo natural pasa la oposición a lo moral; porque qué hombre hay que no tenga su émulo, ¿dónde irá uno que no guerree? [...] Pero qué mucho, si dentro del mismo hombre, de las puertas adentro de su terrena casa, está mas encendida esta discordia. – ¿Qué dices? ¿Un hombre contra si mismo? – Si, que por lo que tiene de mundo, aunque pequeño, todo él se compone de contrarios" (C I, 3, 91 f.).

All diese verschiedenen polytropischen Formen des Lügens und Betrügens, der Vertauschung und der Täuschung, der Verstellungen und der Umstellungen, der List und des Hintersinns haben ein und dieselbe Struktur: es wird etwas bekundet oder gesagt und etwas anderes beabsichtigt oder gemeint. Das gilt seit alters als die Struktur der Lüge: "Demgemäß lügt derjenige, der etwas anderes, als was er im Herzen trägt, durch Worte oder beliebige sonstige Zeichen zum Ausdruck bringt (*qui aliud habet in animo et aliud verbis ... enuntiat*). Daher spricht man ja auch von einem doppelten Herzen bei einem Lügner, will heißen von einem doppelten Gedanken, einmal an das, was wahr ist, wie er weiß oder meint, ohne es auszusprechen, und zweitens an das, was er statt dessen ausspricht, obwohl er weiß oder meint, daß es falsch ist".<sup>39</sup> Und das ist bei rechtem Licht betrachtet in formaler Hinsicht und fast identisch in der Formulierung nichts anderes als das "*aliud verbis aliud sensu ostendere*", das ebenfalls seit alters als die Struktur der Allegorie gilt. *Detrás de la Cruz está el Diablo*. Es wäre also angesichts dieser Strukturhomologie in einem zweiten Gang durch das *Criticón* – nach diesem ersten, der das grundsätzliche Problem der Moral aufgeworfen hat – die Frage nach der von Gracián ins Werk gesetzten Form – das *Criticón* ist ein

nicht ist. Wenn es stimmt, daß Gracián ein Moralist ist, dann muß der Ausgangspunkt seiner ethischen Überlegungen das Konzept der *arte* sein. Der entscheidende Punkt dürfte dann in der Konzeption der Mimesis liegen: zwar wird Schröder recht haben mit seiner These, der *Agudeza*-Traktat stehe quer zu den klassischen Mimesis-Ästhetiken, aber genau da liegt das Problem; er bildet keinen exklusiven Gegensatz zu ihnen, denn das Konzept der *arte* selbst arbeitet ja, zum Beispiel in Bezug auf Wahrheit und Lüge, mit der Simulation: zu beginnen wäre dann etwa mit dem *Discurso* LV des *Agudeza*-Traktats: "Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones etc."

39 Aurelius Augustinus, *De mendacio* 3 (Übers. Paul Keseling), Würzburg 1953.

allegorisch-konzeptistischer Roman – mit Rückgriff auf den *Agudeza*-Traktat zu stellen und schließlich in einem dritten Durchgang der Inhalt des Buches – es handelt von der Lebensreise – zu untersuchen: kurz, es bleibt zu fragen, welches das Verhältnis von Moral und Allegorie, von Allegorie und Zeit und vielleicht auch, um den Kreis zu schließen – *en kyklo paideia* –, das von Zeit und Moral ist.

## RESUMEN

Normalmente se piensa que un engaño es un engaño y una verdad una verdad, es decir *la* verdad. Resulta problemática esta clara distinción, si la misma verdad puede servir de engaño, si el ángel de las tinieblas se viste de ángel de la luz, si, en fin, la verdad resulta imitable y sustituible por la mentira y ésta a su vez imitable y sustituible por la verdad. ¿Cómo diferenciar limpia y certeramente entre verdad y mentira frente a tal hecho y qué significará para la verdad en su estado de verdad, si resulta imitable, y, además, imitable por la misma mentira y si ella misma puede imitar la mentira?

Este es el problema que Gracián expone en el aforismo 13 del *Oráculo manual* y que desarrolla en el *Criticón* y que la conferencia examina en el contexto de ciertos pensamientos ignacianos. El problema que nace de una tal indiferencia de verdad y mentira y, a fin de cuentas, del bien y del mal, es el de la posibilidad del juicio moral que, por excelencia, consiste en la diferenciación segura de aquellos. La conferencia relaciona pues la clasificación de Gracián como moralista con el título de su obra *El Criticón* – con sus *Crisis* y su protagonista denominado *Critilo* – y el problema sistemático de dicha (in)diferenciación, y expone así la pregunta crítica por excelencia de toda moral: la pregunta por el criterio para una diferenciación inequívoca del bien y del mal.

Resultado práctico de tal (in)diferenciación es el hecho de que todo acto en el acto es amoral, se actúa fuera de los criterios del bien y del mal, y que la diferenciación y el juicio moral – que por fin es necesario – solamente se realiza *après coup*. Así la decisión del acto en el acto siempre y constitutivamente se encuentra ante la posibilidad del yerro, lo cual constituye una perspectiva bastante desastrosa para toda cuestión moral.

Se demuestra el problema en sus consecuencias prácticas a partir de la contienda entre los personajes del *Criticón*, Artemia y Falimundo, y un examen del concepto graciano de *arte*, resultado de lo cual es que la (in)diferenciación aporética también se halla en este concepto fundamental de todo el pensamiento graciano, y que así en el mismo centro de la empresa graciana – "Comienzo por la hermosa naturaleza, paso a la primorosa arte, y paro en la útil moralidad" (*Criticón*, A quien leyere) – está a la obra una aporía fundamental: se

encuentra que el concepto de *arte* realmente no puede lo que sistemáticamente debe: mediar entre la naturaleza y la moral.

## 'MIRAR POR DENTRO': EL ANALISIS INTROSPECTIVO DEL HOMBRE EN GRACIAN

Karl Alfred Blüher

Como lo documenta impresionantemente la regla maestra de Ignacio de Loyola, que el *Oráculo manual*<sup>1</sup> hace suya sin comentarios, "hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos, y los divinos como si no hubiese humanos" (OM 291, p. 216)<sup>2</sup>, no considera Gracián todavía la tensión existente entre el discurso tradicional teocéntrico y el nuevo discurso antropocéntrico de la incipiente Edad Moderna como lo hará después la Ilustración, o sea como una oposición irreconciliable y una contradicción imposible de salvar, sino como una complementariedad. Esto así, se mueve Gracián en un campo epistemológico que hoy, en el sentido de la definición de Lyotard del Posmodernismo, cabe designar como una pluralidad de los discursos que, si no es 'agonal', es ciertamente al menos una dualidad rivalizante.<sup>3</sup> Se hace aquí claramente evidente que el interés decisivo de Gracián no está en el comentario y la propagación de los 'medios divinos', sino en el sondeo y la intervención de los 'medios humanos'. A éstos, con la única excepción del *Comulgatorio*, ha dedicado todos sus escritos, desde el *Héroe* hasta el *Criticón*.

- 1 En adelante citamos según la edición: Baltasar Gracián, *Obras Completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid 1960 (*El Héroe* = H; *El Discreto* = D; *Oráculo manual* = OM; *Agudeza y arte de Ingenio* = A; *El Criticón* = C).
- 2 Cf. a esto: L. Stinglhamber, "Baltasar Gracián et la compagnie de Jésus", en *Hispanic Review*, 22 (1954): 201. Allí la referencia a la edición de los *Scripta de Sancto Ignatio*, Matriti 1904, t. I, pp. 466-467.
- 3 Cf. J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 1979, *Le différend*, Paris 1983; W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, principalmente p. 227 ss. Un elemento más, nuevamente recogido por la Posmodernidad, es la relación de Gracián con la tradición, que él – expresado en terminología de hoy – ejerce como una especie de juego intertextual con citas museales (particularmente en el *Criticón*) o también, jugando, el intratextual retomar de citas de sus propios textos anteriores.

Si nos preguntamos ahora en qué método basó Gracián el proceso del conocimiento que le capacitó para la visión profunda de la aparición pragmática de los 'medios humanos', damos entonces con la concepción de un potencial de saber y conocer no edificado con el pensamiento lógico-abstracto, sino sacado de la propia experiencia, una, como dice Gracián, "ciencia experimental, tan estimada de los sabios, especialmente cuando el que registra atiende y sabe reparar, examinándolo todo o con admiración o con desengaño" (CD XXV, p. 144). Sería naturalmente una equivocación el querer derivar este discurso específicamente de ese saber experimental, sometido a un examen constante por medio de la razón ponderadora, dentro de un análisis pragmático humano, única y exclusivamente de la experiencia vital personal de Gracián, esto es, de un conocimiento del hombre ganado autobiográficamente y que le hubiera sido comunicado por una época extremadamente difícil en lo político y social, dominada por peligrosas luchas de poder y solapadas intrigas. Ciertamente que hay que poner, con Maravall, que ha resaltado ejemplarmente la modernidad de la visión antropológica del hombre de Gracián, la "propia existencia de su vivir", esto es, un momento existencial de experiencia vital personal, como una base imprescindible de su análisis del hombre.<sup>4</sup> Sin embargo Gracián aquí, al proponerse comprender y describir los hechos de experiencia de su mundo vital, recurre a una tradición del discurso ya existente antes que él, al *análisis introspectivo del hombre*, que se nutre de las fuentes tanto clásicas como contemporáneas, y en la que son decisivos no motivos religiosos sino antropológico-filosóficos. Como he mostrado detalladamente en otro lugar, la posición de Gracián aquí ha de asociarse al campo del pensamiento neoestóico-senequista y tacitista, que configuraba un componente decisivo en el Siglo de Oro español.<sup>5</sup> Según el mismo Gracián, fue Séneca quien en la antigüedad introdujo en Roma la doctrina de la prudencia mundana, denominada 'ciencia de los

4 J.A. Maravall, "Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián", en *Revista de la Universidad de Madrid*, 7 (1958): 403-445.

5 K.A. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid 1983, principalmente pp. 487 ss.

cuerdos': "Introdújola Séneca en Roma" (*OM* 100, p. 178), habiendo actuado desde entonces hasta el presente.<sup>6</sup>

En este discurso antropocéntrico de un análisis introspectivo del hombre, tal como lo encontró Gracián en una tradición esencialmente acuñada al modo senequista, desempeñan así un papel central (como nos proponemos desarrollar más detenidamente a continuación) las metáforas del 'ver' en el sentido de un 'mirar por dentro' (*OM* 99, p. 178), de una mirada escudriñadora al interior del hombre. En objeto de este particular 'ver', que se dirige, no como las visiones de la mística a la transcendencia de lo divino, sino completa y absolutamente al hombre en su puro carácter de creatura terrena, se convierte aquí tanto el propio ser interior del considerador mismo, como el ser ajeno del prójimo. El propio conocimiento y el conocimiento del otro forman los dos polos a los que se orienta la metafórica 'mirada al interior', en lo que indudablemente existe una dependencia mutua entre las dos formas de ver y conocer.

La idea de que hay que mirar hacia el interior del hombre para conocer su esencia presupone, sin embargo, que el considerar lo 'exterior' del hombre, su superficie, es insuficiente, puesto que la impresión externa puede ser claramente engañosa. La epistemología del 'mirar por dentro' de Gracián se muestra, precisamente por esto, como de una asombrosa modernidad, porque no se conforma con la comprensión de la imagen visible externa de los fenómenos, sino que pregunta detrás de la impresión exterior y supone, tras la apariencia de la fachada, una nueva y oculta dimensión profunda a la que hay que examinar e investigar. El vocabulario metafórico del ver va aquí acompañado de un gran número de conceptos, todos los cuales deben expresar el descubrir y el destapar, el rastrear y el sacar afuera lo

6 Cuán poco son tenidos en cuenta en la actual bibliografía sobre Gracián estos presupuestos histórico-ideológicos lo muestra el trabajo, de orientación filosófica, de E. Hidalgo Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, München 1985, en que la posición del pensamiento de Gracián, dependiente de la tradición senequista y tacitista es tenida por irrelevante para la concepción del 'ingenio'. Para las tendencias generales de la investigación sobre Gracián cf. también la visión de conjunto de G. Sobejano, "Gracián y la prosa de ideas", en: F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española, III: Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona 1983, pp. 904-929.

escondido, lo oculto y aún no descubierto.<sup>7</sup> Este ver, en el sentido de Gracián, está acuñado por un placer barroco en la percepción que abra lo escondido, lo desconocido y lo misterioso, que se revele a los ojos, que miran y remiran, como un suceso inesperado, incluso casi como un milagro. Ello contiene, sin embargo, al tiempo un aspecto que ha de llamarse casi ya científico, en la medida en que abre y comunica nuevas miradas profundas a las todavía insondables, inexploradas 'profundidades' del espíritu humano, en "el fondo de la mayor profundidad" (*OM* 49, p. 165). A esta doble función del ver hay que agradecer que Gracián pueda ser comprendido tanto como perfeccionador de un placer por el mirar, característico de la época barroca, cuanto por otra parte como preparador del camino de la percepción indagadora característica de la Pre-ilustración, la cual ha recurrido, como se sabe, al análisis moralista del hombre de aquel tipo de percepción.

Ocupémonos primeramente del discurso de la consideración de sí mismo y del propio conocimiento de Gracián. Este se refiere reiterada y expresamente al 'gnothi seauton', empleado proverbialmente de modo intertextual, el 'conócete a tí mismo' de la inscripción del Templo de Delfos que, por ejemplo, Gracián atribuye en el *Criticón* a Bías, uno de los siete sabios (*C I*, 9, p. 597): "Conócete a tí mismo. [...] Quien comienza ignorándose, mal podrá conocer las demás cosas. Pero ¿de qué sirve conocerlo todo, si a sí mismo no se conoce? (ibid.). En el *Discreto* aparece la sentencia como aforismo de Quilón: "acertado aforismo el de Quilón: "Conocerse y aplicarse" (*D I*, p. 79). El proverbio delfico aparece por tanto en Gracián no como una cita única y aislada, sino que es explicada en un buen número de textos como un método fundamental de la introspección. Es conocido aquel pasaje del comienzo del *Criticón*, donde Andrenio, en la oscuridad de su existencia en la cueva, es tocado por la luz de la 'razón' y, a través de esto, llega a un primer conocimiento sobre su propia esencia, llevado de una "reflexión sobre su propio ser": "me salté de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento, un tan grande golpe de luz y de advertencia, que, revolviendo sobre mí, comencé a reconocerme, haciendo una y otra reflexión sobre mi

7 Cf. a esto: D.G. Canas, "El arte de bien mirar: Gracián", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 379 (1982): 37-60, donde ha sido abarcado sistemáticamente el campo conceptual del 'ver' en la obra de Gracián.



propio ser. "¿Qué es esto? decía. ¿Soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas si soy, ¿quién soy? ¿Quién me ha dado este ser para qué me lo ha dado?" (CI, 1, pp. 523-524). Gracián considera el proceso de esta primera producción de conocimiento, como un preguntar sobre su propio ser, como un hecho de la consciente reflexión sobre sí mismo, ocasionado por el aguijón de una interrogación que exige una respuesta.

Al mismo tiempo se hace claro en este texto que el propio conocimiento representa para Gracián un ahondamiento en la oscuridad del yo que ha de ser iluminada en forma de una reflexión sobre sí mismo, esto es, un proceso que se puede entender metafóricamente como la reflexión de la luz en un espejo. A esto ofrece el aforismo del *Oráculo manual* "*Comprehensión de sí*" un valioso complemento: "No puede uno ser señor de sí si primero no se comprehende. Hay espejos del rostro, no los hay del ánimo: séalo la *discreta reflexión sobre sí*. Y cuando se olvidare de su imagen exterior, conserve la interior para enmendarla, para mejorarla" (OM 89, p. 176; el resaltado es mío). La prudente, discreta reflexión sobre sí mismo es, según esto, comparable con el efecto de un 'espejo', con el que el espíritu se pone ante los ojos una 'imagen interior' de sí mismo. Como se precisa en el *Criticón*, este 'espejo cristalino del conocimiento' (C III, 5, p. 894) sirve por ejemplo al 'desengaño' como instrumento para proteger al hombre del engaño de sí mismo, a través del propio conocimiento, proponiendo una desilusión de las falaces seducciones del 'engaño'. Semejantemente en el pasaje de Séneca, aquí claramente utilizado: "Inventa sunt specula ut homo ipse se nosset" (*Nat. Quaest.* I, 8, p. 580). Gracián concibe el espejo como un probado instrumento del propio conocimiento desde la antigüedad clásica, presuntamente inventado por uno de los Siete Sabios: "espejo de purísimo cristal, obra grande de uno de los siete griegos" (CI I, 8, p. 580). La reflexión aparece en un metaplano como un crítico 'espejar' de lo percibido, que es elevado a un grado más alto de conocimiento.

Con la ayuda de las metáforas del espejo logra Gracián en el *Criticón* expresar alegóricamente que la reflexión sobre sí mismo, la investigación del yo, representa una especie de ver reflejado en un espejo, quedando en tal ver examinada y reflejada críticamente, en un proceso mental, la imagen interior de lo percibido e imaginado, pudiendo ser desenmascaradas, por efecto del 'juicio' y del 'desengaño', las engañosas imaginaciones y visiones como simples

ilusiones. En contraposición a la 'liberadora' propia exploración del yo en Montaigne, donde la reflexión sobre sí mismo sirve para descubrir y abarcar la propia condición de un yo en su particularidad, y para describir la individualidad específica de su constitución anímico-corpórea, el propio conocimiento en Gracián no tiene naturalmente la tarea de descubrir los rasgos particulares de un yo inconfundible, ni presentar éstos al lector, como en los *Essais* de Montaigne, como ejemplos de un análisis informativo sobre el hombre en orden a la 'facticidad' compleja y llena de contradicciones de una personalidad única.<sup>8</sup> El análisis introspectivo del hombre, de Gracián, que no sin motivo evita estrictamente el uso del pronombre 'yo', se entiende no como método para el descubrimiento de la particular singularidad de un individuo, sino como medio generalmente aplicable al propio desenmascaramiento del potencial de ilusión que aparece en el espíritu humano. La mirada reflejándose a sí misma en el espejo se hace aquí, de modo parecido a como en los *Pensées* de Pascal (1669) y en las *Reflexions ou Sentences et maximes morales* de La Rochefoucauld (1665), simplemente un instrumento de una amplia propia depreciación del espíritu humano, la cual al final del *Criticón* conduce, aún más radical y decididamente que en sus coetáneos franceses, al conocimiento extremo de una 'nada' que domina no sólo el mundo exterior, sino también el interior mismo del hombre. La mirada de la propia consideración, dirigida desde la sentencia delfica "conócete a tí mismo", se pone en cuestión continuamente en Gracián con la reflexión en el espejo de su propia imagen. El saber sobre sí mismo, que en Montaigne desemboca en un proceso sin fin de la búsqueda del yo, la cual otorga al individuo humano un rango antes no conocido, se queda en Gracián dentro de las fronteras de un análisis moralista y general humano que se entiende como una crítica y desenmascaradora investigación de fenómenos del espíritu supraindividuales y supraobjetivos, y que no conoce todavía la exigencia del pensamiento moderno sobre el sujeto en cuanto a la consideración de la propia e inconfundible personalidad.

Una tal propia reflexión, críticamente reveladora, queda descrita en el *Criticón*, en un pasaje, también con la alegoría de un 'cristal de maravillas' que un 'descifrador' pone al hombre delante (C III, 4, p.

8 H. Friedrich, *Montaigne*, Bern 1949, sobre todo el cap. V: *Das Ich*, pp. 258 ss.

891) y que, a semejanza del paño maravilloso ya en el *Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel (Cuento 32), o del ‘retablo de las maravillas’ en el Entremés del mismo nombre, de Cervantes, produce un efecto de inseguridad en el que mira, en tanto que la forma de ver de éste queda puesta al descubierto como una ilusión (como un engaño de sí mismo). En otro pasaje del *Criticón*, el espejo del propio conocimiento es llamado incluso expresamente un ‘espejo de desengaños’ (C II, p. 750), para expresar con esto que tal espejo puede mover a quien en él se mira, reflejándose en el propio análisis, a un esclarecimiento sobre el engaño de sí mismo, al ‘desengaño’ de sí mismo.

El conocimiento introspectivo del hombre como proceso de reflexión en el espejo del propio espíritu y la propia conciencia sucede en la obra de Gracián, como se ha mostrado, exclusivamente en el plano de un análisis *inmanente* del hombre, que se apoya aquí en el pensamiento clásico y senequista. En contraposición a San Agustín, en cuyas *Confesiones* el propio conocimiento del yo está encauzado desde el principio en una relación de diálogo con Dios como interlocutor trascendente, se entiende en Gracián la mirada en el propio interior de un modo puramente intramundano, como un "saber sabiéndose" (D I, p. 80), como un saber reflejado del saber, que se esfuerza en poner en claro la ilusión del saber y conocer la nulidad del saber. De esta manera se desata en Gracián, sin duda, una dinámica del proceso del conocimiento que ya no se explica desde la visión tradicional del desprecio del yo y del mundo de un pensamiento medieval del ‘*contemptus mundi*’, sino que contiene, ya dentro de una epistemología barroca muy específica, modernos elementos de un método de conocimiento puramente intramundano, tal como es aplicado en la Pre-ilustración.

El propio conocimiento lleva en Gracián por una parte a una estrategia de aumento del saber, a la edificación consciente de un alcanzable ‘señorío de sí mismo’ (OM 8, p. 153) mediante el propio conocimiento, lo que no significa en modo alguno solamente una vuelta a la vida del ideal clásico del sabio estoico dominándose a sí mismo. Desde el *Héroe* y el *Discreto*, de Gracián, culminan estos rasgos en una visión del hombre que propaga el propio desarrollo del hombre mediante un aumento de sus facultades espirituales y conscientes, y que así, a pesar de diferencias esenciales, anticipa en algunos aspectos la concepción del superhombre de Nietzsche y el ídolo de Valéry de *Monsieur Teste* y de *Gladiator* (en sus *Cahiers*). En

contraposición al concepto de Valéry de la 'conscience de la conscience', que aparece en el escritor francés como posibilidad de acceso al análisis de un modelo de pensamiento antropológico, llamado (por él mismo) sistema Corps-Esprit-Monde<sup>9</sup>, permanece la exigencia de Gracián sobre el aumento del saber consciente mediante el conocimiento y el propio conocimiento – "nacemos para saber y sabernos" – (OM 229, p. 211-212) dirigida a la formación de una realización inmanente de sí mismo alcanzada por una optimación del saber, tal como se ve claramente también en el último capítulo del *Críticón*, en la descripción de la terrena 'Isla de la inmortalidad', donde la 'Fama' se deriva únicamente de los méritos de las 'armas' o de las 'letras', en tanto cuanto están apoyadas por una 'virtud', entendida ésta en su sentido clasicista (C III, 12, p. 1011). El impulso del aumento del saber y del propio saber, tal como aparece formulado por ejemplo en el *Discreto*: "Comience por sí mismo el Discreto a saber, sabiéndose; alerte a su Minerva, así genial como discursiva, y déle aliento si es ingenua" (D I, p. 79-80), implica el pensamiento de una consciente y dirigida construcción del hombre, que se edifica sobre los presupuestos del 'genio' y el 'ingenio' y que busca llevar a la perfección a éstos en la 'persona'. Eminentemente moderna es aquí la idea del hombre como un constructo manipulable en la propia responsabilidad, al cual puede perfeccionarse y regularse por medio del aumento de su propio conocimiento y que, a través de éste, obtiene poder no sólo sobre sí mismo, sino también sobre sus semejantes. Bajo este aspecto puede leerse el análisis moralista del hombre, de Gracián, como la variante antropológica de un maquiavelismo político, en el que el propio perfeccionamiento inmanente del hombre se hubiera convertido, fuera de cualquier obligación moral, en el fin último del ser hombre.

Por otra parte, sin embargo, no se puede pasar por alto que Gracián – como ya ha sido expuesto – suministra también, con el propio conocimiento del hombre, su propia privación de poder, ya que el aumento y la intensificación del saber están ciertamente acompañados de un proceso de desilusión corrector que relativa constantemente el avance del propio conocimiento, manteniéndolo,

9 Cf. a esto: K. Löwith, *Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens*, Göttingen 1971, principalmente el cap. III: *Besinnung auf das Ganze des Seienden: Körper, Geist, Welt*, pp. 57 ss.

en fin, dentro de unos límites. En el *Criticón* son, junto al capítulo de la 'nada', sobre todo las secuencias sobre la 'Rueda del Tiempo' y la inherencia de la muerte a la vida los que actúan en contra de la idea de perfeccionamiento y producen una deconstrucción del ídolo del Discreto. En el fondo es precisamente ya el proceso de desengaño mental mismo el que limita los resultados del propio conocimiento en su importancia o incluso los deprecia completamente. Critilo, como personificación del intelecto crítico, en el *Criticón*, es, consiguientemente, la figura que más consecuentemente puede aplicar el 'espejo de desengaños' (C II, 6, p. 750) a sí misma para la autocritica y la autocorrección. En el *Oráculo manual*, la siguiente máxima sobre el *Hombre juicioso y notante* vale, de acuerdo con esto, no sólo para la observación y el juicio sobre los otros, sino también para la desenmascarante visión de las propias facultades: "Señoréase él de los objetos, no los objetos dél. Sonda luego el fondo de la mayor profundidad; saber hacer anatomía de un caudal con perfección" (OM 49, p. 165). Una mirada a sí mismo, críticamente enjuiciadora, configura los supuestos para el consciente desarrollo de correctivos y, con esto, para un mejoramiento de la propia evaluación: "Hombre grande el que nunca se sujeta a peregrinas impresiones. Es lición de advertencia la reflexión sobre sí; el conocer su disposición actual, y prevenirla, y aun decantarse al otro extremo para hallar entre el natural y el arte el fiel de la sindéresis. Principio es de corregirse el conocerse" (OM 69, p. 170).

Como resulta de los pasajes citados, el perfeccionamiento de las facultades espirituales de un hombre se basa por tanto en un propio conocimiento que se aumenta continuamente y al mismo tiempo se corrige. En una duplicación de su intelecto en la figura del espejo, el Discreto se convierte en un considerador crítico y observador de su propia psiquis y se eleva al plano de un saber del saber. Resulta además también instructivo el que el acto de exploración de la propia esencia sea descrito, en parte, con un sistema de metáforas que comprende al propio explorante e investigador como una especie de 'anatomista' quien, ya casi con las pretensiones de un científico, descuartiza y desmiembra él mismo la propia psiquis, para conocer, a través de esto, el modo de función de su interior espiritual. La 'anatomía del alma' de Gracián, su 'Moral anatomía de hombre' (C I, 9, p. 597) se sirve del 'mirarse a sí mismo' (ibid.) para, a semejanza del que en la autopsia, con su trabajo de anatomista, deja al descubier-

to lo interior del cuerpo, penetrar en la profundidad de la propia esencia mental y sondear a ésta. Este – en su planteamiento ya una posición científica – método preparatorio de un desmembramiento y sondeo instrospectivo del alma se entiende así ya como una especie de ‘psicoanálisis’ al pie de la letra (no en el sentido de Freud), que se propone explorar, lo más exactamente posible y sin estorbos de consideraciones morales, todos los fenómenos de la vida interior del hombre. En forma parecida se emplean también las metáforas del ‘sondar’, que operan con el concepto del ‘sondar’ la profundidad del mar, al uso en la técnica de navegación de entonces (con ayuda de hundir una sonda). Así como el capitán de un barco mide y determina la profundidad del agua con la ‘sonda’, así debe también el Discreto sondear la propia profundidad de su ser: "Sondar el fondo de la mayor profundidad" (*OM* 49, p. 165). Una función similar tiene asimismo la metáfora del ‘cavar’, cavar una fosa que desde la superficie penetre en la profundidad de la tierra: "Hace concepto el sabio de todo, aunque con distinción cava donde hay fondo y reparo, y piensa tal vez que hay más de lo que piensa de suerte que llega a la reflexión a donde no llegó la aprehensión" (*OM* 35, p. 160). El espíritu humano, en su esfuerzo por explorar el propio ser, choca sin embargo a veces con abismos que inesperadamente se abren y a los que hay que acercarse con precaución.

El Discreto, de Gracián, es también empujado en la observación de sí mismo por un – llamándolo modernamente – impulso de conocimiento, por una inmensa sed de saber sin fronteras. Cuando se trata de iluminar la propia conciencia, actúa en el propósito una curiosidad intelectual que sin duda corresponde, al menos en parte ya, al interés por saber en el pensamiento contemporáneo, descrito por Hans Blumenberg en su estudio sobre el *Proceso de la curiosidad teórica* (*Prozeß der theoretischen Neugierde*) (1966).<sup>10</sup> En esto, sin embargo – como se ha mostrado –, el proceso mismo del conocimiento, en Gracián, no se presenta todavía como desde Bacon, en el marco de una ideología avanzada racionalista, como un progreso infinito de aumento común o de maximización del saber, sino únicamente como mecanismo del pensamiento puesto a sí mismo continuamente en cuestión, acompañado de control crítico, repercutiendo en la propia

10 H. Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt/M. 1980.

realización aumentada del hombre. En la concepción barroca de Gracián del 'Mirar por dentro' se articula en el fondo una insoluble contradicción que parece comparable a los actuales discursos pos-modernos: Por una parte, un avance del saber, conseguido por la observación crítica de la psiquis humana; por otra, una depreciación deconstructiva precisamente de este saber.

Lo dicho hasta ahora no vale sólo respecto al propio conocimiento, sino también para el conocimiento del prójimo, en lo que se supone que la otra persona ha alcanzado más o menos para sí misma una comparable propia realización a través del aumento de conocimiento. La mirada al interior del otro presupone aquí que el observador, que aparece en Gracián idealizado en vestidura alegórica como 'zahorí', 'veedor de todo', 'descifrador' etc., se ha procurado para sí mismo en el propio conocimiento una facultad de 'ver' en el sentido de un 'mirar penetrante' de lo que aparece, de modo que esté en situación de mirar, detrás de la fachada exterior, los móviles ocultos del otro, y de desvelar la realidad 'cifrada'. La competencia del saber del observador críticamente perceptor, ganada en el proceso del propio conocimiento consciente, encuentra su aplicación en la observación sondeante y enjuiciamiento crítico del otro. También en este aspecto aparece en la obra de Gracián una dinámica del desciframiento del mundo asombrosamente moderna que se dirige, en una curiosidad universal, a las infinitamente diversas formas de aparición del comportamiento humano, proponiéndose aquí, sin embargo y siempre al tiempo, un examen crítico y una desilusionante deconstrucción del examinado. En contraposición con el *Novum Organum* (1620), de Francis Bacon, donde se pone en el centro el aumento de cualquier clase de saber científico, el interés de Gracián se queda en cualquier caso limitado al examen antropológico y psicológico-social de modelos de comportamiento interhumanos, y excluye completamente como objeto de examen la naturaleza no humana.

En el marco de un planteamiento limitado no ha repetido, sin embargo, en modo alguno Gracián sólomente, como dijo Hugo Friedrich, en una "gigantesca, casi mánica fórmula de depreciación del mundo", la posición medieval del *contemptus mundi* alimentada por fuentes

veterotestamentarias.<sup>11</sup> Más bien ha propuesto un avanzado método de análisis del hombre y de examen del comportamiento, en ciertos aspectos ya característico de la Pre-ilustración, que se apoya en un examen de las formas de comportamiento entre los hombres en la realidad española del siglo XVII, ampliándolo a afirmaciones moralistas comunes sobre el hombre. Con razón ha hablado por tanto Benito Pelegrin, refiriéndose a este aspecto del método de Gracián, de un "projet scientifique au fond".<sup>12</sup> En cualquier caso no se puede pasar por alto que este planteamiento de Gracián, cientifista en el fondo, se basa en una tradición tacitista y senequista.

Finalmente quisiera todavía entrar brevemente en algunos aspectos de la concepción fundamental de Gracián del 'mirar por dentro', entre los que se destaca claramente esa combinación peculiar de la tradición del pensamiento clásico con la posición moderna del saber. Sin duda ha de atribuirse en esto una significación especial al siguiente pasaje del capítulo 19 del *Discreto*, en el que Gracián relaciona la 'sagaz anatomía' (*DI*, p. 79) existente en el 'mirar las cosas por dentro' expresamente con un análisis del hombre practicado ya por Séneca y Tácito en la antigüedad clásica:

"El varón juicioso y notante (hállanse pocos, y por eso más singulares) luego se hace señor de cualquier sujeto y objeto. Argos al atender y lince al entender. Sonda atento los fondos de la mayor profundidad, registra cauto los senos del más doblado disimulo y mide juicioso los ensanches de toda capacidad. No le vale ya a la necesidad el sagrado de su silencio, ni a la hipocresía la blancura del sepulcro. Todo lo descubre, nota, advierte, alcanza y comprende, definiendo cada cosa por su esencia.

Todo gran hombre fué juicioso, así como todo juicioso fué grande, que realces en la misma superioridad de entendido son extremos del ánimo. Bueno es ser noticioso, pero no basta; es menester ser juicioso; un eminente crítico vale primero en sí, y después da su valor a cada cosa; califica los objetos y gradúa los sujetos; no lo admira todo ni lo desprecia todo; señala, si, su estimación a cada cosa.

Distingue luego entre realidades o apariencias, que la buena capacidad se ha de señorear de los objetos, no los objetos della, así en el conocer como en el querer. Hay zahoríes de entendimiento que miran por dentro de las cosas, no paran en la superficie vulgar, no se satisfacen de la exterioridad, ni se pagan de todo aquello

11 H. Friedrich, epílogo: "Zum Verständnis des Werkes", en: Baltasar Gracián, *Criticón oder über die allgemeinen Laster des Menschen*, Hamburg 1957, pp. 212-226, allí p. 220.

12 B. Pelegrin, "Introduction", en: Baltasar Gracián, *Manuel de poche d'hier pour hommes politiques d'aujourd'hui et quelques autres*, Paris 1978, pp. 7-68, allí p. 11.



que reluce; sírveles su criticuez de inteligente contraste para distinguir lo falso de lo verdadero.

Son grandes descifradores de intenciones y de fines, que llevan siempre consigo la juiciosa contracifra. Pocas victorias blasonó dellos el engaño, y la ignorancia menos.

Esta eminencia hizo a Tácito tan plausible en lo singular, y venerado a Séneca en lo común" (C XIX, p. 127-128).

En este importante texto está contenido en extremadamente apretada formulación mucho de lo que se desarrolla después ampliamente en forma alegórica en el *Críticon* o aparece con máxima agudeza aforística en el *Oráculo manual*. No es este el lugar de exponer otra vez con detalle qué huellas han dejado en la obra de Gracián los escritos de Tácito, interpretados desde el Renacimiento al modo político-moralista, y los textos de Séneca, en su recepción dentro de la corriente del neoestoicismo.<sup>13</sup> Quisiéramos únicamente recordar que el método desvelador de un examen crítico y moralista del hombre, tal como aparece en Gracián, recoge pensamientos de Séneca para la diferenciación entre ser y parecer, para la visión aguda del verdadero interior escondido del hombre en el sentido de un 'animum intueri' (*Ep. ad Luc.* 76, 32), y para el necesario arrancar las máscaras externas (*Ep. ad Luc.* 24, 13). Lo mismo había sucedido ya antes en el neoestoicismo de Quevedo, donde, por ejemplo, en el Sueño *El mundo por de dentro*, ya igualmente un 'Desengaño' personificado, ejercitado al modo neoestoico-senequista, había desempeñado el papel de un perspicaz destructor de máscaras y engaños.

No es por esto, sin embargo, menos evidente que el método antropológico-moralista del 'mirar por dentro', de Gracián, de lo que se sirven sus 'zahoríes de corazones' para mirar en el interior de los hombres, sobrepasa en puntos esenciales el proyecto ético de una doctrina vital estoica o neoestoica. Si se deja aparte el punto de vista cientifista y de Pre-ilustración, ya tocado varias veces, podría parecer que Gracián hubiera entendido su análisis del hombre únicamente de pura forma pragmática, como un medio táctico para un prudente dominio de la vida. Es cierto que muchos textos de Gracián dan la apariencia de que el 'arte de descifrar' fuera sólo un instrumento de arte de vivir mundano para poder afirmarse en la lucha de la vida en

13 K.A. Blüher, *Séneca en España*, pp. 518 ss.

la sociedad española del siglo XVII, dado el caso, mediante la astucia y el disimulo, acompasándose a los casos negativos de la realidad. Sin embargo, el proceso del escudriñar y explorar crítico de las intenciones ocultas, 'cifradas', del prójimo – así me parece a mí – no va determinado sólo por un interés puramente táctico y pragmático de autoprotección dentro de un mundo hostil, de 'malicia', que corresponde a la idea de Séneca del 'vivere militare est' (*Ep. ad Luc.* 96, 5) y al pensamiento veterotestamentario 'Militia est vita hominis super terram'. La mirada crítica y desenmascaradora del hombre hacia su ambiente que, activada por influencias senequistas y tacitistas, aparece con las más diversas variantes en la obra de Gracián, está más bien emparentada con el interés moderno por el saber y con la epistemología de la Ilustración, sobre todo porque observa y enjuicia los fenómenos del ambiente de modo puramente racional-inmanente. Apoyándose únicamente en su propio juicio, agudizado por el proceso del propio conocimiento, el entendimiento humano intenta en Gracián abarcar y comprender la realidad en su particular forma de ser. La confianza racionalista de Gracián en las propias fuerzas del entendimiento es aquí tanto más asombrosa cuanto que el mundo se presenta para él como ampliamente impenetrable, como universo laberíntico lleno de enigmas y secretos. Pero Gracián no aconseja, como Pascal, la capitulación de la 'raison'. Sino que apuesta por las fuerzas de conocimiento del hombre, las cuales él recomienda desarrollar y perfeccionar, aun a sabiendas de que su hábil mirada será siempre a la vez una mirada desilusionante y desilusionada. En este sentido está contenida en el sondeante análisis del hombre, de Gracián, una inquietud y tensión fundamental que deprecia y mina su proyecto cientifista de la ampliación del conocimiento – un aspecto que fue sin embargo ampliamente ignorado por los lectores de la Pre-ilustración. El proceso creador de encontrarse a sí mismo del espíritu, procedente de la tradición moralista-senequista lleva en Gracián a un método de conocimiento de 'mirar por dentro' que de modo puramente inmanente saca, de la propia observación y de la observación de las formas ajenas de comportamiento, conocimientos para un análisis moralista del hombre, sin caer por ello en una confianza ciega en la razón ni en un culto a la racionalidad. A fines del barroco y hacia la Pre-ilustración Gracián ha creado así un nuevo discurso racional, que, siendo en esto comparable a los actuales discursos posmodernos, cuestiona críticamente su propia

racionalidad, construye y deconstruye a la vez, y no estima como contradictorio en esto el juego autocrítico con la racionalidad.

(Traducción de F.G. Povedano)



### III

## LECTURAS DE GRACIAN



## NEULATEINISCHE GRACIAN-ÜBERSETZUNGEN AUS DEM 18. JAHRHUNDERT IN DEUTSCHLAND

Dietrich Briesemeister

Neulateinische Übersetzungen von Werken der spanischen Literatur waren in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert weder müßige, anachronistische Gelehrtenspielereien noch pedantische Stilübungen der Sprachmeister. Die Rezeption spanischer Literatur erfolgte vielmehr sowohl im Medium lateinischer Versionen als auch in deutschen Übersetzungen,<sup>1</sup> die nebeneinander laufen, ohne sich gegenseitig Konkurrenz zu machen; sie ergänzen sich im Zugang und in der Wirkung bei verschiedenen Leserschichten. Bildungsleben und Kultur waren zumindest bis Ende des 17. Jahrhunderts weitgehend zweisprachig geblieben. Als Sprache der Gelehrsamkeit und höheren Bildung behielt das Lateinische nahezu ungebrochene Geltung trotz wachsender Spannung und Rivalität mit der Volkssprache und deren selbstbewußter Verwendung in der Dichtung. Die lateinischen Fassungen richteten sich zumeist entweder an geistliche oder mehr noch an höfisch-adelige und gelehrte Kreise. Auf lateinisch vollzog sich die Einbeziehung spanischer Literatur und Wissenschaft in die internationale Gelehrtenrepublik jenseits der je nach Konfession und Region unterschiedlich heftigen Publizistik, die Spanien aus der geistig-kulturellen europäischen Gemeinschaft ausgrenzen wollte. Lateinische Übersetzungen stellten zudem die frühen ernstzunehmenden Versuche kritischer Beschäftigung mit der spanischen Literatur dar (etwa in Vorreden, Kommentaren), die ansonsten von der auf die klassisch-antiken Literaturwerke fixierten Philologie jener Zeit nicht geleistet wurde.<sup>2</sup> Didaktisch-politische Schriften aus Spanien übten in

1 Dietrich Briesemeister, "La difusión europea de la literatura española en el siglo XVII a través de traducciones neolatinas", in *Iberoromania*, NF 7 (1978): 3-17.

2 Briesemeister, "Kaspar von Barth (1587-1658) und die Frühgeschichte der Hispanistik in Deutschland", in Manfred Tietz (Hg.): *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Vervuert, Frankfurt 1989, S. 1-21.

Deutschland seit der Wende zum 17. Jahrhundert in lateinischen Bearbeitungen eine erstaunliche Wirkung in adelig-höfischen Kreisen und gerade in protestantischen Gegenden aus. Im sächsischen Torgau erschien 1601 das *Horologium principum sive De vita Marci Aurelii Imperatoris libri III. Axiomatis politicis et exemplis memorabilibus refertissimi*, eine lateinische Übertragung von Guevaras *Relox de principes* (1529) und *Libro áureo de Marco Aurelio emperador* (1528), die Johann Wanckel, Rektor der Universität Wittenberg und Sohn eines Lutherfreundes, dem jungen Kurfürsten Christian II. widmete. Mit drei weiteren Auflagen diente dieses Werk als Handbuch der Regierungskunst und christlicher Fürstenspiegel. In der Vorrede geht Wanckel auf die philologischen Grundsätze seiner unter Heranziehung zweier französischer sowie der italienischen und deutschen Fassungen erarbeiteten lateinischen Übersetzungen ein. Sie stellt also das Ergebnis einer sorgfältigen Textexegese dar, für die eine Aneignung in lateinischer Sprache kein Umweg ist, sondern die fachgemäße Aufbereitung und das Verständnis des Gehalts ermöglicht. Bei dem noch nicht erforschten Einfluß Guevaras auf die höfisch-politische Traktatliteratur des Barocks müßte etwa in Sammlungen politischer Merksprüche und Verhaltensregeln auch Guevaras *Menosprecio de la corte y alabanza de la aldea* berücksichtigt werden. Guevaras *Epístolas familiares* blieben auf lateinisch bis in das 18. Jahrhundert hinein ein Dauererfolg. Die Beliebtheit des Franziskanerbischofs und Hofpredigers Karls V. sollte im 18. Jahrhundert abgelöst werden durch den Jesuiten Gracián mit einem ähnlichen zeitlichen Verschiebungseffekt.

Mit zwei bedeutenden Werken ist die politische Philosophie des späten Siglo de Oro in lateinischer Gewandung verbreitet worden: Quevedos *Vida de Marco Bruto* (1645; In *Plutarchi Marcum Brutum Excursus politici*, Den Haag) sowie *Politicus Prudens, sub persona Marci Bruti* (Amsterdam 1669) bereits mit dem für die Gracián-Rezeption kennzeichnenden Stichwort der politischen "Klugheit") sowie Diego Saavedra Fajardos *Idea principis christiano-politici* (1649, einer Übersetzung der 1640 auf spanisch herausgekommenen *empresas*). Wie bei Guevara so bleibt auch die außerordentlich breite Nachwirkung dieser Embleme auf das politische Traktatschrifttum der Zeit noch eingehend zu erforschen. Im Zusammenhang mit der späteren Verbreitung Graciáns ist auf die lateinische Übersetzung von Juan de Borjas *Empresas morales* (1581 erschienen!) hinzuwei-



sen, die 1697 in Berlin veröffentlicht wurde, als die Mode der "Moralischen Sinn-Bilder" - so der Titel der deutschen Fassung (Berlin 1698) - längst abgeklungen war.

Die Beschäftigung mit Gracián war in Deutschland vorwiegend die Sache von Gelehrten im Umkreis von protestantischen Universitäten und Höfen. Die frühe Wirkung verbreitete sich hierzulande allerdings über eine französische Version des *Oráculo manual* von Nicolas Amelot de la Houssaie (Paris 1684) unter der folgenreichen Veränderung des Titels in *L'Homme de Cour*,<sup>3</sup> die auch in deutschen Ausgaben beibehalten wird, so wie zuvor etwa auf Titelblättern von deutschen Guevara-Übersetzungen als Blickfang die lateinischen Formulierungen voranstehen. Die Umdeutung des Titels weist bereits eindeutig auf völlig veränderte Rezeptionsbedingungen für das Werk hin. Der junge Privatdozent Christian Thomasius hielt allerdings seine epochenmachende Vorlesung im Wintersemester 1687/1688 in Leipzig über "Gratians Grund-Regeln vernünftig klug und artig zu leben" auf deutsch, ganz im Gegensatz zur weiteren von Thomasius ausgelösten Wirkung Graciáns im 18. Jahrhundert gerade über lateinische Fassungen. Wie schon bei Guevara und Saavedra Fajardo, so ist auch bei Gracián der Zusammenhang seines außerordentlichen Erfolgs mit dem Aufbau einer "politischen Wissenschaft" seit der Frühaufklärung und der Ausbildung der systematischen Klugheits- und Anstandslehre in zahllosen (lateinischen) Kompendien noch längst nicht hinreichend untersucht.<sup>4</sup>

In die erste Hochzeit der deutschen Gracián-Rezeption fällt die lateinische Übersetzung der Werke Graciáns durch Adam E. Ebert (1653-1735), einen Professor der Rechte an der Universität Frankfurt/Oder. Er stammt aus einer alteingesessenen Gelehrtenfamilie und wandte sich bereits mit seiner Dissertation einem spanischen Thema zu: *De justitia actionum Philippi II Hispaniae et Indiarum regis* (Frankfurt 1687), in der Fragen des Völkerrechts erörtert werden in Verbindung mit Betrachtungen über die Inquisition und das Schicksal

3 Jürgen von Stackelberg, *Übersetzungen aus zweiter Hand*, de Gruyter, Berlin 1984, S. 91-124; Knut Forssmann, *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung* (Diss., Universität Mainz, 1976), Barcelona 1977.

4 Gert Ueding, "Popularphilosophie", in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3,2, dtv, München 1980, S. 605-634; Gerhard Sander, "Christian Thomasius", ebenda Bd. 3,1, S. 239-250; Rolf Grimminger, "Aufklärung, Absolutismus, bürgerliche Individuen", ebenda Bd. 3,1, 36-39.

des Infanten Don Carlos. Über die obligate Kavalierstour berichtete Ebert unter dem Pseudonym Aulus Apronius: *Reise-Beschreibung durch Chur-Brandenburg, durch Teutschland, Holland und Braband, England, Franckreich ... gantz Italien, nach Sicilien und dem Aetna. Erzählung von englischen, frantzösischen und turinischen Höfen* (Frankfurt 1723; <sup>2</sup>1724).

Spanien lag damals außerhalb des Gesichtskreises für Bildungsreisen, dennoch kam Ebert bis in die Provence und nach Katalonien. Die Verbindung des Berichts mit der beginnenden "Statistik" zeigt sich an der Berücksichtigung besonderer "Discourse von Religion, privat- und publique Conduite, wie auch galante remarquable Conversation, in Europa". Von seiner Reise brachte er "verschiedene in hoher Schreibart abgefasste spanische und französische Bücher" zurück, den Grundstock zu einer größeren Büchersammlung.<sup>5</sup>

Über Jahrzehnte hinweg widmete er sich der Übersetzung französischer, spanischer und auch englischer Werke ins Lateinische, das auch für ihn als Provinzjuristen immer noch die "langue générale" der europäischen Gebildeten und Gelehrten war. Seine wissenschaftlichen Ansprüche erläuterte Ebert in einem umfangreichen Vermächtnis unter dem Titel *Geist aller Gelehrten in gantz Europa*. Er bemühte sich mit einer gewissen Aufdringlichkeit um Kontakte zum preußischen Hof, zum Hofadel, wie die Widmungen der handschriftlichen Kopien dieser Übersetzungen in prachtvollen Ledereinbänden mit Goldschnitt zeigen, die heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz liegen (Ms. theol. lat. fol. 199; vgl. auch 191, 192, 197, 200 und 201) und aus der ehemaligen königlichen Bibliothek stammen. Die von Ebert erwähnten 19 Werke sind allesamt ungedruckt geblieben. Wenngleich die Übersetzungen sicherlich mit Blick auf eine Drucklegung erfolgten, so überschätzte Ebert entweder seine Talente oder die Situation auf dem Büchermarkt.

Im Verlauf von über 25 Jahren brachte er eine Reihe bedeutsamer historischer Werke ins Lateinische. Die während des 17. Jahrhunderts wiederholt aufgelegte Biographie Karls V. von Prudencio de Sandoval (*Vida y hechos del imperador Carlos Quinto*, 1604 - 1606) trägt die Widmung an König Friedrich I. von Preußen (1702): "Historia vitae et gestorum imperatoris Caroli Quinti" und verrät ein für die Geschichtsschreibung der Zeit typisches Interesse an der wohl-

5 C.G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Th. 2, Leipzig 1750, s.v., S. 264.

wollenden Deutung Kaiser Karls V im Zwiespalt zwischen Konfessions- und Reichspolitik. Voraus ging das *Testamentum Caroli Quinti* (1695) als Beispiel für die "Regier-Kunst", ein Text, der zusammen mit den Instruktionen Philipps II. für seinen Sohn sowohl am brandenburgischen als auch am sächsischen Hof zu jener Zeit kommentiert und verlegt wurde. Johann Georg Leib brachte in Frankfurt 1708/1710 *Proben, wie ein Regent Land und Leute verbessern ... könne* heraus, die Auszüge aus Alfonso de Valdés *Diálogo de Mercurio y Carón* enthalten. 1712 vollendete Ebert die lateinische Übersetzung von Luis Cabrera de Córdobas Biographie Philipps II (von 1619). Mit der spanischen Geschichte hängt ferner die *Historia Ferdinandi Columbi* zusammen (1723 fertiggestellt), die Beschreibung von Leben und Taten des Christoph Columbus durch seinen unehelichen Sohn Hernando Colón nach einer von Alfonso de Ulloa gefertigten italienischen Fassung *Historie della vita dell'ammiraglio Christoforo Colombo* (zuerst Venedig 1571) (Ms. theol. lat. fol. 200). Außerdem übertrug Ebert die berühmte Sammlung von Fabelerzählungen *Kalila und Dimna*, sichtlich ohne Kenntnis der schon seit Jahrhunderten vorliegenden mittellateinischen Fassung von Johannes von Capua, ferner die *Mémoires* von Brantôme, Thomas Hobbes' Schrift über Oliver Cromwell, George Herberts Leben Heinrichs VIII. und sogar Auszüge aus Pierre Bayles *Dictionnaire Critique*.

Eine besondere Kuriosität innerhalb dieser rastlosen, umfangreichen Übersetzerstätigkeit bildet Eberts lateinische Wiedergabe der Werke Graciáns mit Ausnahme der *Agudeza y arte de ingenio* (Ms. theol. lat. fol. 199 und 200). Vermutlich hat er eine der Antwerpener Gesamtausgaben dafür benutzt (von 1702?), die Graciáns Schriften in derselben Reihenfolge anordnet, wie sie Ebert übertrug: *Criticón, El Discreto, El Político Don Fernando el Catholico, El Héroe, Oráculo Manual, El Comulgatorio*. Warum er *la agudeza y arte de ingenio* ausließ, läßt sich nicht mehr klären.

Es wäre nun ein Leichtes, die Übersetzungskritik vorzunehmen und dabei die zahlreichen Mißgriffe, Fehler und hilflosen Fehldeutungen nachzuweisen. Ebert verfügte über keine speziellen Kenntnisse der spanischen "Litterärsgeschichte" und vermochte Graciáns Werk auch überhaupt nicht einzuordnen. Die immer wieder beklagte *obscuritas* ist Ausdruck seiner Verständnislosigkeit nicht nur im sprachlich-stilistischen Bereich. Die Übertragung wird weiterhin erschwert durch fehlende oder unzulängliche Hilfsmittel (Wörterbücher, Kom-

mentare). Als Dokument der Gracián-Rezeption steht Eberts Bemühung einzigartig dar. Im Gegensatz zu den auf Zwischenübersetzungen fußenden Versuchen seiner Zeitgenossen folgt Ebert offensichtlich der spanischen Originalfassung. Mehr noch als die Übersetzung in eine moderne Fremdsprache bringt die Rückübersetzung ins Lateinische eine starke terminologisch-stilistische Reduktion mit sich, die wiederum ein ganz bestimmtes Vorverständnis prägt. Jede Übersetzung ist zugleich die Entscheidung für eine zeitgebundene, persönliche Deutung zumal vor dem Hintergrund der Ausdrucksmöglichkeiten des klassischen Lateins.

Für die Bildungsgeschichte und lateinische Kultur ist der Umstand gleichermaßen bemerkenswert, daß im preußisch-protestantischen Norden fast das gesamte Werk eines Jesuiten im Übergang zur Frühaufklärung übersetzt wurde. Die Übersetzungen verteilen sich über die Jahre 1712 bis 1718, also dem Höhepunkt der frühen deutschen Gracián-Rezeption. Sie sind dem "Salomo Preußens und Brandenburgs", dem jungen Kronprinzen Friedrich und späteren König Friedrich II., dem Großen, gewidmet. 1716 war der Hugenotte Jacques Egide Duhan de Jandun (1685 - 1746) von König Friedrich Wilhelm I. zum "informer" des vierjährigen Kronprinzen bestellt worden, den Friedrich zeit seines Lebens schätzte. Duhan legte den Grund für die französische Prägung der Bildung des Thronerben. Neben Bibel und religiöser Unterweisung spielten die Fächer Geschichte, Geographie und Naturrecht eine große Rolle. Als Unterrichtswerk diente dafür das *Theatrum Europaeum*. Das Lateinische wurde nun allerdings verboten, so daß Friedrich die Werke der klassischen Literatur allenfalls in Übersetzungen zur Kenntnis nehmen konnte. Eberts lateinischer Gracián war damit im Grunde hinfällig. Vielleicht gelangte deshalb keine seiner Übertragungen zum Druck. Er übergab sie alle der Hofbibliothek zur getreuen Verwahrung als Zeugnis seines gelehrten Fleißes. Der bürgerliche Ebert versuchte mit Hilfe seiner lateinischen Gelehrsamkeit den Adel der Wissenschaft zu erlangen und in den erlauchten Kreis der Gelehrsamkeit Eingang zu finden. Leider gibt er über die Umstände der Entstehung seiner Übersetzungen keine Auskünfte und legt als Jurist auch nicht Rechenschaft ab über seine Verfahrensweise. Als Motiv nennt er lediglich ganz lapidar die "Staats-Politic", ihn interessieren wesentlich Inhalte, nicht die literarische Kunst. (Ms. theol. lat. fol. 199, fol. 6<sup>r</sup>-423<sup>r</sup>, 1713-1714 verfaßt). Am besten scheint die Criticón-Übersetzung gelungen zu

sein, die sich in eine Reihe großartiger lateinischer Fassungen spanischer Prosawerke in Deutschland einfügt (Kaspar von Barth mit der *Celestina* und Gil Polos *Diana*; Lazarillo; Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache*). Die Wiedergabe des Titel-Schlüsselwortes "Discreto" (fol. 428<sup>r</sup> - 477<sup>r</sup>) durch das Hendiadyoin "vir prudens et circumspectus" führt mitten hinein in die Auseinandersetzungen um die Begriffe Klugheit, Privat- und Staatsklugheit, Weltklugheit in der frühen Aufklärung, nun nicht mehr auf den Hofmann, sondern auf den aufstrebenden Bürger gemünzt.

Daß Ferdinandus Politicus et Catholicus (fol. 479<sup>r</sup>-511<sup>v</sup>) nach über hundertjähriger antspanischer Polemik in protestantischen Kreisen als Werk der politischen Theorie mit Ferdinand als idealtypischer Herrschergestalt vorgestellt werden konnte, ist ebenso erstaunlich wie die Darbietung des *Libellus Sacrae Coenae* (Ms. theol. lat. fol. 204, fol. 198<sup>r</sup>-286<sup>r</sup>, geschrieben 1717/18) mit eucharistischen Betrachtungen.

Die aphoristischen Passagen von *El Héroe* (Ms. theol. lat. fol. 199, 515<sup>r</sup>-534<sup>r</sup>) über die allgemeinen Vorbedingungen für ein erfolgreiches Leben boten dem Übersetzer offensichtlich wenig Schwierigkeiten.

Für die lateinische Fassung des *Oraculum manuale politicum sive l'homme de Cour* (!) (f. 538<sup>r</sup>-610<sup>r</sup>) hat Ebert angeblich nur knapp sechs Wochen benötigt. Allerdings greift er auch mit Paraphrasierungen und Raffungen erheblich in den Text ein. Zahlreiche Sinnentstellungen und Fehlübersetzungen verderben die Lektüre. Möglicherweise hat Ebert auch die französische Version von Amelot de la Houssaie oder deren deutsche Übersetzung herangezogen, wie die Titelfassung nahelegt.

Eberts lateinische Fassungen sind nicht der einzige Versuch der späten Aneignung von Graciáns Werk in humanistischen Sinn. Noch zu Lebzeiten des Rechtsgelehrten erschien in seiner Heimatstadt Frankfurt (Oder) 1731 die wahrscheinlich schon erheblich früher entstandene Übersetzung des *Oráculo manual* durch Francisus Glarianus Meldenus aus Konstanz: *Balthasaris Graciani, Hispani, AULICUS, sive de prudentia civili et maxime aulica liber singularis olim hispanice conscriptus, postea et gallice, italice, germanice editus, nunc ex Ameloti versione latine redditus, et regulis meliore et naturali ordine dispositis in formam artis redactus*, mit einer Vorrede von Johann Gottlob Heineccius. Hinter dem Pseudonym verbirgt sich ein "vir

patrum memoria celeberrimus", der die Amelotsche Version ins Lateinische brachte und mit umfangreichen Anmerkungen sowie einem Register versah. Der Text selbst ist thematisch-systematisch neu angeordnet. Fußnoten und Arrangement zeugen von einem exegetischen Ansatz zum Verständnis des Werkes. Ebenfalls noch zu Eberts Lebzeiten erschien 1734 (1741?) eine weitere lateinische Version des *Oráculo manual* von dem Würzburger Professor der Rechte Philipp Adam Ulrich, *L'Homme de Cour notum Graciani Oraculum Prudentiae, de promptum in sententiarum politicarum centurias III. A brevilopuii Hispani ambiguitate et obscuritate explicatum et universali Latinorum lingua loquens*. Ulrich kritisiert heftig die Sprachkunst des Glarianus Meldenus ("tam male Latina, imo male Christiana"), preist aber das *Oráculo manual* als Brevier der Lebensklugheit und Tugendratgeber an. Ulrich übertrug außerdem das *Comulgatorio* unter dem Titel *Meditationes ad usum communicantium, cum sacerdotum, tum laicorum* (1744), eine der späteren Übersetzungen spanischer Andachtsliteratur im süddeutschen katholischen Raum ins Lateinische. In Münster kam 1750/51 eine weitere lateinische Fassung in Druck (*Praxis communicandi*). Ebenfalls auf Amelot de la Houssaie geht die schon 1692 von Andreas Wibern gefertigte lateinische Übertragung des *Oráculo manual De homine aulico* zurück (Schloßbibliothek Linköping).<sup>6</sup>

Die Verbindung von Sprachunterricht und moralischer Belehrung belegt die Anthologie des protestantischen Geistlichen Johann Georg Meintel, *La petite école de la morale et des langues*, das ist: *Die kleine Sitten- und Sprachenschule* (Nürnberg, Frankfurt, Leipzig 1732), die 200 Maximen aus Fénelons *Télémaque* und 50 Maximen aus dem "Homme de Cour" Graciáns in sechs neueren Sprachen sowie auf lateinisch enthält. Das Büchlein gehört "zum Merkwürdigsten, was die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Graciáns in Deutschland zu bieten hat" (Forssmann, 231). Fénelons "Bildungsroman" wurde seinerzeit als Utopie – Staatsroman – einer weisen, freiheitlich verfaßten Welt verstanden, in dem die Vor- und Nachteile der verschiedenen Staatsformen erörtert und das Idealbild des Herrschers für schwierige sittlich-politische Konfliktsituationen gezeichnet wurden. In Deutschland sind, abgesehen von mehreren Fassungen in der Landessprache seit 1700, allein drei lateinische Übersetzungen des *Télémaque* entstanden (Berlin 1743, Frankfurt 1744, München 1759).

6 Arturo del Hoyo, erwähnte Ausg. <sup>2</sup>1960, S. CCLIV.

Meintel war der erste, der hierzulande das berühmte Werk im Auszug auf Lateinisch vorstellte und daraus ein Lehrbuch für die Jugend machte. Die beiden um die Mitte des 18. Jahrhunderts veröffentlichten lateinischen *Télémaque*-Versionen heben schon im Titel die Bedeutung des Werkes für die 'politische Wissenschaft' hervor. Der Ulmer Prälat und Kaiserliche Rat Gregor Trautwein preist es als "addiscendae Christianae politices methodum", für den Hofrat Joseph C. Destouches des bayerischen Kurfürsten Maximilian Joseph stellt es eine 'exercitatio ethica moralis' dar.

Eberts Bemühungen um einen lateinischen Gracián blieben sichtlich ohne Erwidern im brandenburgisch-höfischen Umfeld. Wie aber der Blick auf andere Länder am Rande des alten Reiches zeigt, waren sie durchaus nicht ungewöhnlich. In Ungarn etwa wurden im 18. Jahrhundert lateinische Übersetzungen französischen Schrifttums gefertigt<sup>7</sup>, darunter auch der *Télémaque* (1706), obwohl die Kenntnis des Französischen in gebildeten Kreisen dort durchaus verbreitet war. Eberts gescheiterter Versuch, die Werke des spanischen Jesuiten in protestantischen Kreisen in der Sprache Roms zu vermitteln, dürfte weniger Ausdruck weltanschaulicher Toleranz sein als vielmehr eine Folge der Amelotschen Umdeutung des *Oráculo manual* zum Handbuch für den *Homme de Cour* und nicht für den sog. "Weltweisen" jenseits von gesellschaftlichen Abgrenzungen.

Während der Ostpreuße Johann Christoph Gottsched, der sich in Leipzig seit Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts mit literarisch-ästhetischen und philosophischen Fragen befaßte, Gracián als Verderber des guten Geschmacks und der schönen Schreibart sowie als Verführer der witzigen Köpfe (unter Berufung etwa auf den *Criticón*) verurteilte, so pries der in Hamburg als Advokat tätige Christian Heinrich Postel (1658-1705) in seinem litterärhistorischen Abriß *De linguae hispanicae difficultate, elegantia ae utilitate* (1704) Gracián zuvor als unübertrefflich in der ganzen Welt, ja er vermöge einen "aufmerksamen und verständigen Leser regelrecht in Ekstase zu versetzen". Der Predigersohn empfiehlt selbst das *Comulgatorio*, da papistische Phrasen darin selten sind und den erbaulichen Nutzen der

7 Andor Tarnai, "Lateinische Übersetzungen französischen Schrifttums im Ungarn des 18. Jahrhunderts", in *Acta Conventus Neo-Latin Amstelodamensis*, Ed. Pierre Tuynman, W. Fink, München 1978, S. 976-982.

Lektüre auch kaum schmälern<sup>8</sup>. Ebert steht zwischen diesen beiden gegensätzlichen Wertungen, wenngleich sichtlich näher dem Standpunkt Postels im Ausformungsprozeß der Lehre von der politischen Klugheit im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert. Inwieweit Ebert deutsche Fassungen von Gracián kannte oder heranzog, läßt sich nicht genau ausmachen. Die Übersetzung des *Criticón* durch Caspar Gottschling (1710 gedruckt), der in brandenburgischen Diensten stand und Bibliothekar war, könnte Ebert für seine 1713 entstandene lateinische Version benutzt haben. *El Discreto* kam erst 1729 auf deutsch heraus, während Ebert seine Arbeit am 16.5.1715 abschloß. Der *Político* lag seit 1672 in Lohensteins Übertragung vor, Ebert vollendete den lateinischen Text am 17.11.1712. Der Traktat *El Héroe* wurde überhaupt nicht ins Deutsche gebracht. Dem lateinischen *Oráculo manual* (Frühjahr 1712) hat die erst 1711 gedruckte deutsche Fassung von Christian Weißbach (Silentes) sicher nicht vorgelegen, die zudem die französische Textanordnung von Amelot wiedergibt. Auch die Kommunionbetrachtungen erschienen im katholischen Süddeutschland erst später in deutscher Sprache. Somit ergibt sich für die lateinischen Versionen der Werke Graciáns bezeichnenderweise ein zeitlicher Vorsprung vor den meisten deutschen.

8 Hrsg. von Camille Pitollet, in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 25 (1911): 406-421.



## RESUMEN

En Alemania durante el siglo XVIII, las versiones neolatinas de obras españolas contrastan marcadamente no sólo con la recepción alemana de autores hispanos que escribían en latín, sino sobre todo con las numerosas traducciones germanas de libros españoles en los más diversos campos. Esta recepción, a veces bastante retrasada, de la literatura española por medio de versiones neolatinas constituye un fenómeno que en tan gran escala se ha producido sólo en Alemania. El idioma latino era el lenguaje culto sobrerregional y sobreconfesional que abría el acceso a la res publica literaria, siendo el vehículo de la comunicación internacional. Por eso, las traducciones neolatinas de obras españolas no son en absoluto ni veleidades de algunos pedantes ni ejercicios escolares anacrónicos y torpes. La literatura barroca alemana es la creación de poetas doctos. La característica más importante de la erudición era el dominio del latín. Inicialmente el estudio de Gracián en Alemania era también campo predilecto de estudiosos y eruditos en el ámbito de las universidades y cortes protestantes. En la época del primer auge de traducciones de las obras de Gracián (1710-1720), Adam E. Ebert, catedrático de jurisprudencia en Francfort/Oder, se dedicó a producir entre 1712 y 1718 una serie de versiones latinas, con excepción del tratado de *Agudeza y arte de ingenio*, cuyos manuscritos, procedentes de la antigua Biblioteca Real, se conservan hoy en la Biblioteca del Estado (Patrimonio Cultural Prusiano) de Berlín. A lo largo de 25 años, Ebert tradujo también al latín otras obras históricas, tales como Prudencio de Sandoval (*Vida y hechos del imperador Carlos V*), Luis Cabrera de Córdoba y la *Historia de Cristóbal Colón* escrita por Hernando Colón. Las obras de Gracián vertidas al latín constituyen un documento único y curioso en el curso de la recepción del jesuita en Alemania. Llevan la dedicatoria al Infante Federico que más tarde fue Federico el Grande, rey de Prusia. Al lado de las traducciones de Ebert se registran varias otras adaptaciones latinas de obras de Gracián publicadas en la primera mitad del siglo XVIII.



## LA RECEPCION DE *EL POLITICO* EN ALEMANIA

Christoph Strosetzki

La traducción de Schopenhauer del *Oráculo Manual* dio a conocer a Gracián en Alemania. Sin embargo la recepción de la obra *El Político* *Don Fernando el Católico* apenas sobrepasó el interés que por ella mostró el poeta barroco Lohenstein, que realizó la primera traducción al alemán de esta obra. Se plantea la cuestión de cuáles fueron los motivos que le arrastraron a ocuparse de un texto que había pasado tan desapercibido. En las páginas siguientes trataremos, por tanto, de buscar los puntos de enlace para este interés de Lohenstein.

### MARCO AURELIO Y DON FERNANDO EL CATOLICO

Ya durante el siglo XVI existió una biografía de un soberano español, traducida al alemán y que ya se había propagado por Alemania. Se trata del *Libro áureo de Marco Aurelio*, publicado por Antonio de Guevara en el año 1528. Se sitúa en la tradición de los tratados sobre la educación de los príncipes. Es decir, a través del filósofo y emperador romano muestra Guevara un modelo a imitar por el futuro emperador germano-romano Carlos V, que ya reinaba en España con el nombre de Carlos I. Las estoicas virtudes de Marco Aurelio deberían formar las bases de la soberanía de Carlos V como emperador y príncipe cristiano. Guevara acentúa especialmente la importancia de la sabiduría del antiguo emperador: Ya desde muy joven se había instruido en ciencias como la gramática, la retórica, la música, la filosofía de la naturaleza, la jurisprudencia, y la cosmología. Dejando a un lado los asuntos de estado, su ocupación preferida había

sido siempre la lectura de los libros antiguos.<sup>1</sup> Siempre que se le había ofrecido la oportunidad, había buscado el silencio y la tranquilidad de las bibliotecas para dedicarse a la contemplación, a la lectura y a trabajar en sus propios textos, sin prestar atención a su delicado estado de salud. Resumiendo, Guevara destaca que había considerado la sabiduría como la más grande de las virtudes, mientras que en la ignorancia – y precisamente en los príncipes –, veía un gran peligro.<sup>2</sup>

La configuración del monarca por el autor renacentista español Antonio de Guevara está por tanto claramente impregnada de los rasgos característicos de los eruditos humanistas, que prefieren renunciar a la vida activa en beneficio de los estudios teóricos. Su mayor virtud es la sabiduría teórica y no la prudencia práctica. La traducción al alemán de Egidius Albertinus, dedicada al alcalde y consejero de la ciudad de Munich, se publica por primera vez en 1599. También en la forma del relato reivindicaba Guevara una formación humanista, aunque él mismo inventara las citas que no pudiera encontrar en la antigüedad.<sup>3</sup>

*El Político Don Fernando el Católico* de Gracián posee en común con la obra de Guevara que en ambas la figura de un monarca sacado del pasado, ocupa el centro de la atención presentándose ésta para que sirva de modelo a un monarca de la época. Sin embargo, predominan las diferencias: En Gracián faltan las referencias sobre las fuentes tanto de las citas como de las adaptaciones de otros autores. De aquí que el texto gane en elegancia y en concisión en su estilo y envergadura. Destaca, sobre todo, que la acentuación humanística de una sabiduría teórica da paso a un dominio de la importancia de los valores prácticos. Y el hecho de que *El Político* fuera traducido al

1 Cf. para el 'cortegiano' del siglo XVI: "Sein höfisches Muster ist ein Marc Aurel, der 'cortegiano philosopho', noch kein Hofphilosoph, sondern der Philosoph bei Hofe." Karl Borinski, *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle 1894, p. 108.

2 Christoph Strosetzki, *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und christlicher Existenz im spanischen Siglo de Oro*, Düsseldorf 1987, p. 72, notas 44-47.

3 Cf.: Augustin Redondo, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genf 1976, pp. 540 s; Herbert Walz, *Der Moralist im Dienste des Hofes. Eine vergleichende Studie zu der Lehrschrift von Antonio de Guevara und Aegidius Albertinus*, Frankfurt a.M. 1984.

alemán por Lohenstein es un claro indicio de que también en Alemania las preferencias habían variado y de que el público literario buscaba un nuevo punto de cristalización de su escala de valores.

## LA CULTURA CORTESANA BARROCA EN ALEMANIA

Es evidente que esto surge de los cambios sociales experimentados por este público durante los siglos XVI y XVII. Mientras que en el siglo XVI el mundo de los eruditos estaba separado de la corte y, además, se distanciaba conscientemente de ella,<sup>4</sup> en la época del barroco la corte se convierte en un hito y en la última instancia tanto para el autor como para su público. Se desarrolla una homología entre las grandes creaciones del barroco y su representación en la corte barroca.<sup>5</sup> Por un lado una gran parte de los eruditos ha pasado a convertirse en una plantilla de funcionarios de la corte, de la que también forman parte representantes de la clase aristocrática. Por el otro lado, los nobles se habían visto obligados a su vez a asistir a la Universidad, a hacer suyas la formación burguesa y humanista, y a realizar estudios de leyes en caso de que debieran concurrir con la burguesía erudita por un puesto de funcionario. De la fusión de estos dos elementos tan diferenciados (el funcionariado de la corte de origen burgués-patricio y el funcionariado de origen noble) se forma en el centro de la corte del príncipe esa cultura cortesana de la que arraiga la poesía barroca alemana.<sup>6</sup> Allí el concepto de erudito (*doctus, eruditus, literatus, doctrina praestans o politus*) experimentó un gran desarrollo, y se refirió cada vez más a todo aquel que había asistido a la Universidad y que dominaba la lengua latina. A partir de ahora las obras literarias ya no deberían proporcionar una erudición, sino normas que llevar a la práctica en la vida de la corte. Así en

4 Cf. Wilhelm Kühlmann, *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen 1982, pp. 288 ss.

5 "Am Volk endet die barocke Welt, weil hier die Geschichte endet. Das Volk lebt außerhalb der Epochen der Geschichte in den Gezeiten der Natur'. So wird der Fürst zum Repräsentanten der Geschichte." Gerhard Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem "Arminius"-Roman Daniel Caspers von Lohenstein*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, p. 37.

6 Cf. Alberto Martino, *Daniel Casper von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption*, t. 1, (1661-1800), Tübingen 1978, p. 62; cf. para lo siguiente *ibid.*, pp. 61-62, 146.

"Vorbericht an den Leser" Benjamin Neukirch llega a escribir sobre *Arminius*, la novela póstuma de Lohenstein, que las novelas son preceptores silenciosos y como tales nos transmiten, al igual que los que hablan, buenas enseñanzas y doctrinas.<sup>7</sup>

Junto al contexto y a la intención, también se transforma en literatura la forma del relato. A Marc Fumaroli le corresponde el mérito de haber seguido el desarrollo, en la esfera francesa e italiana, de una nueva "rhétorique des peintures"<sup>8</sup> propagada por los jesuitas. Esta supera el estilo burgués, racional y funcional por medio de otro más ornamental que satisfacía las necesidades de representación del surgiente absolutismo. Con este "abarrocamiento de la retórica"<sup>9</sup> entre 1599 y 1650 se incrementa en Alemania el número de colegios de jesuitas frente al de los institutos protestantes, donde se mantenía aún la tradición humanista. El carácter ornamental y representativo de la retórica jesuita impulsó el interés por los emblemas y divisas. De 1531 a 1600, se publicaron en Alemania 34 libros sobre emblemas, entre 1601 y 1700 incluso llegaron a 375.<sup>10</sup> Interés que parece compartir el jesuita Gracián al asegurar en su libro *Agudeza y arte de ingenio*: "Los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas, son la pedrería preciosa al oro del fino discurrir".<sup>11</sup>

Esta ojeada a la situación de Alemania nos ha podido mostrar, por tanto, la descomposición de la cultura de los eruditos en el contexto cortesano barroco. A partir de ahora la mayor de las virtudes no podía ser la sabiduría, entendida desde el punto de vista humanista. Tampoco podía ya presentarse la figura del rey con pedantes alusiones sacadas de la antigüedad, en un estilo funcional. La biografía de Guevara del emperador Marco Aurelio ya no corresponde al gusto de la época. Sin embargo, éste sí se ve reflejado en la presentación que Gracián hace del rey Fernando el Católico. A continuación se mostrará qué soluciones podía ofrecer Gracián aquí, en un estilo elegante y lleno de sentencias emblemáticas, a preguntas del público del barroco alemán sobre la teoría política y cortesana.

7 Cf. *ibid.*, p. 121.

8 Cf. Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980.

9 Alberto Martino, *Daniel Casper von Lohenstein*, p. 101.

10 Cf. John Landwehr, *German Emblem Books 1531-1888. A Bibliography*, Utrecht 1972.

11 Gracián, *Obras completas*, A. del Hoyo ed., Madrid, Aguilar, 1967, p. 492.

## GRACIAN

Hasta hace unos años se solía utilizar la edición del *Político* de Gracián de 1646. Gracias a Aurora Egido disponemos hoy de la edición anterior a ésta, publicada en 1640,<sup>12</sup> es decir en el mismo año en el que aparece *Idea de un Príncipe Político Christiano. Representada en cien Empresas* de Saavedra Fajardo.<sup>13</sup> El rey Fernando de Gracián es comparable a la configuración abstracta del monarca ideal de Saavedra, en cuanto que en Gracián apenas se encuentran conexiones con una biografía empírica. Gracián eligió a Don Fernando entre las otras posibles figuras de monarcas, porque éste ya había sido apostrofado por Maquiavelo como la personificación ideal del *Príncipe*. Gracián recoge esto para rebatirlo por medio de la presunción del catolicismo del monarca. Al convertirse decididamente Fernando así en el rey que más valor tiene entre cien otros, se expresa no sólo el carácter encomiástico de la obra, sino también la crítica de Gracián a su actual soberano Felipe III.

Al *Político* se le ha denominado con toda razón también como concretización política del *Héroe*, la primera obra de Gracián. Esto es algo evidente, ya que en el primer *Primor* de la novela *El Criticón* se hace alusión al rey D. Fernando con Expresiones como "gran rey", "el non plus ultra de sus heroicos reyes" y hacia el final del *Político* como "feliz y universal héroe".<sup>14</sup> Sin embargo, *El Político* es mucho menos conocido que esta novela de Gracián. Junto a la traducción de Lohenstein de 1672<sup>15</sup> sólo disponemos de una italiana del año 1703 de Giovanni Pietro Marchi y de dos francesas: la primera de Etienne de Silhouette del año 1731 y la segunda de Courbeville del año 1732.

12 Afortunadamente disponemos hoy de un facsímil de esta edición con un prólogo muy denso y detallado de Aurora Egido sobre las fortunas de las varias ediciones. Se publicó en Zaragoza 1985 (Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C.).

13 Cf. Edward Sarmiento, "Introducción y notas para una edición de *El político*, de Gracián, Apuntes", en *Archivo de Filología Aragonesa* 4 (1952): 187; cf. también: Miguel Batllori/Ceferino Peralta, *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza 1969, p. 73; cf. también Francisco Murillo Ferrol, *Saavedra Fajardo y la política del barroco*, Madrid 1957.

14 Gracián, *Obras completas*, pp. 7, 71.

15 Se trata de la fecha de la "Zuschrift". Utilizamos el ejemplar de la Herzog-August-Bibliothek en Wolfenbüttel: *Lorentz Gratians Staats-kluger Catholischer Ferdinand, aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Caspern von Lohenstein*, Breslau 1676.

En algunas ediciones modernas de la obra completa no se recoge esta obra.

## SOBRE LA TEORIA POLITICA

Lohenstein pudo encontrar en el *Político* principios y enseñanzas político-cortesanas que necesitaba para la figura del monarca de sus dramas. El pensar político de España, cuyas fuentes se remontan a la antigüedad, al cristianismo de la Edad Media y al Renacimiento italiano, goza desde la Contrarreforma de una gran consideración. Aunque los argumentos de Gracián sobre la prudencia no se diferencien esencialmente de los de la *Summa theologiae* de Tomás de Aquino y a pesar de que la diferenciación ética entre *utile* y *honestum* ya se recoja en el tercer libro de *De officiis* de Cicerón, habían recobrado actualidad como respuesta al *Príncipe* de Maquiavelo. Y es que mientras Cicerón rechaza todo tipo de simulación y ardid útil a costa de lo "honestum",<sup>16</sup> Maquiavelo propone del capítulo 15 hasta el 23 una especie de transmutación de los valores, considerando, por ejemplo, suficiente la simple apariencia de *fidelitas* del príncipe, incluso aunque sólo se simule, y en el capítulo 16 acentúa la utilidad de la tacañería en favor del estado frente a la tradicional generosidad del príncipe. Cicerón podía en su argumentación, conectar con Platón, que ya se había pronunciado en su *Politeia* contra las tesis sofistas defendidas por Calicles y Trasímaco sobre el derecho del más fuerte, inclinándose hacia las virtudes éticas de sabiduría, valor, moderación y justicia, que para él son al mismo tiempo virtudes políticas.

La división característica de Maquiavelo entre las virtudes éticas y políticas de un soberano se da ya a entender en la obra de Aristóteles, en los libros octavo y noveno de la *Política*. Maquiavelo vuelve a retomar esta división al diferenciar la esfera política de la moral individual y al resaltar, pensando en el rey don Fernando, que algunas de las virtudes consideradas tradicionalmente como principescas conducen a la decadencia del estado, mientras que otras, vistas como

16 Cf. Karl-Heinz Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*, Berlin 1973, p. 46.



vicios, pueden llevar a su prosperidad.<sup>17</sup> Lo que Gracián intenta esbozar en el prólogo de *El héroe* no es más que intento de relacionar ambas esferas fundiéndolas en una ética común, proponiendo para la esfera ética individual "una razón de Estado de ti mismo".<sup>18</sup> Como hiciera Gracián, también Fajardo se dirige contra Maquiavelo recurriendo a las ediciones eruditas de Tácito (1574) y al comentario de Tácito de Justus Lipsius de 1581. No sólo se podía orientar en Tácito un estilo conciso y conceptual, sino también una forma matizada de independencia del comportamiento político frente al moral.<sup>19</sup>

## SOBRE EL IDEAL DE MONARCA

También los dramaturgos del Siglo de Oro se situaban dentro de esta tradición antimaquiavélica que pretendía orientar la prudencia con la enseñanza moral cristiana. La problemática del ideal de monarca había sido el tema central de numerosos dramas.<sup>20</sup> En éstos se reproducían por una parte las virtudes del caballero medieval, que con la reavivación de la idea de las cruzadas durante el reinado de los Reyes Católicos habían recobrado un gran auge. Por otra parte se recurría con gran apasionamiento a la vida espiritual y a la grandeza

17 Cf. *ibid.*, p. 56.

18 Cf. Gracián, *Obras completas*, p. 6; para la atenuación del maquiavelismo en la casuística de la dissimulatio véase: Ulrich Schulz-Buschhaus, "Über die Verstellung und die ersten 'Primores' des 'Héroe' von Gracián", en *Romanische Forschungen*, 91, 4 (1979): 425.

19 Cf. Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*, p. 104.

20 "Man denke nur an Lopes *El príncipe perfecto*, Castros *La justicia en la piedad*, Alarcóns *Ganar amigos*, Vélez' *A lo que obliga el ser rey*, Tirsos *La prudencia en la mujer*, Montalbán *El gran Séneca de España*, Felipe II, Herreras *Del cielo viene el buen rey*, Calderóns *La gran Cenobia*, Rojas' *Santa Isabel, reina de Portugal*, Moretos *El valiente justiciero* oder Quevedos *Como ha de ser el privado*. Herrera, Rojas und Calderón haben in ihren angeführten Stücken den positiven Monarchen mit einem tyrannischen König konfrontiert, um dadurch die Gestalt des Protagonisten noch schärfer herauszukristallisieren." Wilfried Floeck, "Die Gestalt des Herrschers in der spanischen Comedia des Goldenen Zeitalters", en *Romanistisches Jahrbuch*, 21 (1970): 271.

de la Roma de los emperadores, de la cual no dejaba de considerarse también como su heredero el imperio romano de la nación alemana.<sup>21</sup> No se puede decidir apenas de qué forma está impregnada la configuración del personaje del soberano en los dramas españoles por teóricos como Huarte, en cuyo capítulo 14 de su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) nos aporta un tratado sobre las capacidades y los deberes de un rey, o como el jesuita Ribadeneira, que se ocupa detalladamente de las ataduras religiosas del monarca en su obra *Tratado de la Religión y virtudes que deve tener el Príncipe Christiano para gobernar y conservar sus Estados* (1595).<sup>22</sup>

En el *Político*, como ya ha puesto de relieve Ferrari, están concentradas las apreciaciones antimaquiavelísticas o en la línea de Tácito, de una manera muy exquisita, ensamblando tres quintuplos: el primero procede de las partes del cuerpo, antropomórfico, otro es aretelógico y el tercero típico de las biografías políticas del barroco español. Mientras que la última parte se apoya, según Ferrari, en las cinco pruebas sobre la existencia de Dios de Tomás de Aquino (dinamismo, causalidad, contingencia, perfección y finalidad),<sup>23</sup> la aretelógica parte de "religión, fortaleza, justicia, templanza y prudencia",<sup>24</sup> es decir, son por tanto las mismas virtudes que se representan siempre en las divisas.

## EL SIGNIFICADO DE LA EMBLEMÁTICA

Pero la obra recoge en su esquema estructural no sólo las virtudes representadas en el arte de las divisas, sino que, además, se apoya en

21 Cf. Floeck, "Die Gestalt des Herrschers in der spanischen Comedia des Goldenen Zeitalters", p. 280; Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*, p. 71.

22 El segundo capítulo lleva el título "Que las virtudes del principe cristiano deben ser verdaderas virtudes, y no fingidas, como enseña Maquiavelo", en: Padre Pedro de Rivadeneira, S.J., *Obras escogidas*, ed. Don Vicente de la Fuente, Madrid 1952 (BAE), p. 520.

23 Angel Ferrari, *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Madrid 1945, pp. 58 ss.; está compuesto de: virtudes unívocas, dones eficientes, dotes generales, facultades específicas und caracteres singulares, cf. *ibid.*, pp. 31-57; cf. también: Erich Kleinschmidt, *Herrscherdarstellung. Zur Disposition mittelalterlichen Aussageverhaltens, untersucht an Texten über Rudolf I. von Habsburg*, Bern, München 1974, pp. 26 ss.

24 Ferrari, *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, p. 79.

la presentación de éstas en libros de divisas y de emblemas, para cuyos lectores la falta de la imagen correspondiente no era algo del todo desacostumbrado. Por esto Gracián anticipó en numerosos capítulos de *El Político* una frase a modo de sentencia, comparable en su agudeza y concisión al texto de una divisa o de un emblema. Posteriormente, en el texto que seguía, la aclaraba por medio de una *explicatio* y *exempla*.<sup>25</sup>

El arte de la emblemática y de las divisas se puede encuadrar dentro del campo de los enigmas, que no se descubren por completo al entendimiento, sino que más bien tratan de eludirlo en un primer momento. Esto último es un recurso ya adjudicado a Fernando en el *Primor 1 del Héroe*.<sup>26</sup> También el uso de citas no le proporcionan a Gracián el comentario, la ejemplificación y con esto la aclaración de las circunstancias, como ocurriera con los humanistas del siglo XVI, sino que las utiliza primordialmente para hacer una presentación ingeniosa. Añadiendo, eliminando y cambiando palabras sueltas de la cita original se consigue el enrevesamiento y la inversión del sentido.<sup>27</sup> La elegancia de la aplicación en el nuevo contexto es más significativa que el pensamiento expresado en la cita original.<sup>28</sup> La "agudeza" es lo que según Gracián dirijiera a Carlos V, cuando éste transformó la frase célebre de César tras la victoria en Zela: "Vine, vi, venció Dios".<sup>29</sup> Es muy importante, como ya observara Metschies, que no solamente forman parte de este cifrado aquellas figuras inclinadas por naturaleza hacia lo "obscurum", como la paradoja, el doble sentido, los chistes y acertijos, sino también metáforas, alegorías, perífrasis, parábolas, hipérbole, paranomasia, zeugma y elipsis.<sup>30</sup> Las fuentes de la *inventio retórica* deben servir siempre para producir el

25 Por ejemplo: "Aprobarlo todo suele ser ignorancia; reprobalo todo, malicia", B. Gracián, *Obras completas*, p. 45; "Ejercítanse las armas en la lozanía y ferviente edad con facilidad, y con felicidad también." *ibid.*, p. 44.

26 Gracián, *Obras completas*, p. 7.

27 Michael Metschies, "Concepto und Zitat", en *Romanische Forschungen*, 79 (1967): 154.

28 "Requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión. Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad con la materia presente y saberla aplicar con especial gracia y donosidad." Gracián, *Obras completas*, p. 402.

29 Gracián, *Obras completas*, p. 386.

30 Metschies, "Concepto und Zitat", p. 153.

enigma por medio de la agudeza, ya sea Homero, Esopo, Séneca, Ovidio, Juvenal, Pitágoras, Luciano, Erasmo o Alciato.<sup>31</sup> Así Gracián explica, después de haber ensalzado los emblemas considerándolos como las joyas del estilo: "Pues los símiles declaran mucho y con aplauso; las alegorías y parábolas, o propias o ajenas, adornan sublimemente, y ayudan a persuadir con infalibilidad; hasta los adagios y refranes valen mucho: han de ser comúnmente escogidos por huir la vulgaridad".<sup>32</sup>

Gracián tuvo a su disposición los libros de emblemas y de arte de la biblioteca de su amigo Lastanosa, biblioteca que él había tenido presente cuando Andrenio y Critilo inspeccionan el "Museo del discreto" en *Crisi* 4 de la segunda parte del *Criticón*.<sup>33</sup> Incluso en España fueron publicadas por esta época varias colecciones de emblemas y divisas, como por ejemplo las *Empresas morales* de Juan de Borja (1581), los *Emblemas morales* de Juan de Orozco, el hermano de Sebastián de Covarrubias (1589) o los *Emblemas moralizados* de Hernando de Soto (1599).<sup>34</sup> Las imágenes simbólicas de los emblemas se extraían del *Physiologus* cuyas nuevas ediciones a partir del año 1587 fueron publicadas primeramente en Roma y posteriormente en Amberes por Platin, que colaboraba muy estrechamente con España.<sup>35</sup> Todas estas obras, que se hallaban a disposición de la agudeza literaria de Gracián, demuestran un amplio interés por los enigmas, las adivinanzas y los acertijos.

31 "A un mismo blanco de la filosófica verdad, asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos de la invención y agudeza. Homero con sus epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, Luciano con sus diálogos, Alciato con sus emblemas, Erasmo con sus refranes, el Bocalino con sus alegorías y el príncipe don Manuel con sus cuentos. La semejanza es el fundamento de toda la invención fingida y la translación de lo mentido a lo verdadero es el alma de esta agudeza; propónese la fábula, emblema, o alegoría, y aplícase por la ajustada conveniencia", cita según Selig, "Some Remarks on Gracián's Literary Taste and Judgments", en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza 1958, p. 162.

32 Gracián, *Obras completas*, p. 492 (*Agudeza*, LVIII: "De la docta erudición y de las fuentes de que se saca", 490b); cf. también Karl-Ludwig Selig, "Some Remarks on Gracián's Literary Taste and Judgments", en *Homenaje a Gracián*, p. 160.

33 Selig, "Some Remarks on Gracián's Literary Taste and Judgments", en *Homenaje a Gracián*, p. 157; cf. también *ibid.*, p. 155.

34 Angel Gonzales Palencia, "Las *Empresas políticas* de Don Diego Saavedra Fajardo", en A.G.P., *Del Lazarillo a Quevedo*, pp. 243 s.

35 Cf. José Antonio Maravall, Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián, en: *Revista de la Universidad de Madrid*, 7, 25 (1958): p. 406.

En Alemania aparece también este arte del cifrado en "encabezamientos ingeniosos", que hacían extenderse las imágenes de los emblemas o divisas. Christian Weise las denomina en su obra *De poesi Hodiernorum Politicorum, sive de Argutis Incriptionibus* (Jena, 1688) como "poesía del político de hoy". Los jesuitas eran los que ofrecían ayuda para la ejercicio de este arte.<sup>36</sup> Y que precisamente las relaciones con España tuvieran una importancia decisiva dentro de este contexto nos lo demuestra la traducción al alemán y al latín de las *Empresas morales* de Juan de Borja, aparecida en Berlín y publicada por éste en español un siglo antes, al ocupar el cargo de embajador en la corte del emperador en Praga. El traductor al alemán de Borja, Johan Friedrich Scharff puede recurrir a Lohenstein, el cual había insertado en su obra algunos pasajes del original español traducidos al alemán.<sup>37</sup>

## LOS CONTACTOS HISPANO-ALEMANES

Estos estrechos contactos culturales encuentran una protección en las estrechas relaciones políticas entre Viena y España. Desde el emperador Rodolfo II (1576-1612) y tras varios casamientos entre los Habsburgo españoles y los austriacos se había introducido en la corte vienesa el ceremonial de la corte española. Tiemann deduce que el "Küß die Hand" austriaco proviene de el "beso las manos" de la corte española.<sup>38</sup> Se procuraba aprender la lengua española. Por esto se mezclaban fragmentos en español en la correspondencia privada del emperador Leopoldo I (1658-1705), hijo de española y esposo de la infanta española Margarita Teresa. Este escribió en alemán: Las mujeres españolas pretenden hacer mi corte totalmente española, pero yo no se lo puedo permitir.<sup>39</sup> Pero su mujer consiguió que en las fiestas de la corte vienesa se siguieran representando con toda pompa dramas españoles, como por ejemplo de Lope de Vega, Calderón, Moreto y Cardona.

36 Cf. Karl Borinski, *Baltasar Gracián und die Hoflitteratur in Deutschland*, Halle 1894, pp. 128 s.

37 Hermann Tiemann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburg 1936, pp. 54 s.

38 Ibid., pp. 47 s.

39 Cf. ibid., p. 48; cf. para lo siguiente, ibid., pp. 53 s.

El embajador español Saavedra Fajardo asumió un papel de intermediario entre España y Alemania. Su colección de empresas ya mencionadas sobre el príncipe cristiano fue incluso concebida en Alemania, donde se imprimió por primera vez. Las ediciones española, latina y alemana (diez hasta el siglo XVIII) se extendieron por toda Europa. Saavedra Fajardo había obtenido en 1635 por sus méritos en Alemania la distinción de un consejero de Indias. Después de haber ejercido misiones diplomáticas en Italia, Suiza y Burgundia formó parte en 1640 del parlamento de Regensburg. Su obra sobre la educación del príncipe se publicó este mismo año, año en el que tuvo que permanecer en Munich a causa de ciertas negociaciones con el príncipe de Baviera. Esta obra era conocida tanto por Gracián como por Lohenstein. También el admirador alemán de Gracián, Christian Thomasius, reseña la obra de Fajardo en sus *Conversaciones*.<sup>40</sup>

Thomasius enseñó en la Universidad de Leipzig, donde entre 1686 y 1687 fueron publicadas las primeras ediciones al alemán del *Oraculo manual* apoyándose en la traducción francesa de Amelot de la Housaye con el título de *Homme de cour*. Para el semestre de invierno anunció una clase sobre Gracián en alemán, sobre cuya obra deberían asentarse también sus propios proyectos políticos sobre la prudencia política. Lo único que no adoptó el erudito fue el estilo conciso y agudo de Gracián.<sup>41</sup>

## LA TRADUCCION DE LOHENSTEIN

Esto no era imprescindible para la transmisión del pensamiento de Gracián, puesto que todavía la traducción literal no se había convertido, dentro de la teoría de la traducción, en pauta general. De forma no muy distinta de lo que ocurría en la Edad Media seguían siendo considerados como patrimonio universal textos que contenían un saber moral. Si se quería hacer éstos más accesibles, entonces estaba permitido resumir o alargar el original, en el sentido de la regla

40 Cf. Arturo Farinelli, "Gracián y la literatura de corte en Alemania", en A.F., *Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea*, II, Roma 1925, p. 534.

41 Farinelli, "Gracián y la literatura de corte en Alemania", pp. 536 s.

retórica de la amplificatio.<sup>42</sup> Así en el siglo XVI Vives diferencia todavía entre tres posibilidades para la traducción: Conservar el sentido en perjuicio de las palabras, tener en cuenta ante todo la forma estética o, finalmente, encontrar imágenes y descripciones dentro del potencial semántico y sintáctico de la lengua del traductor.<sup>43</sup> Por tanto Lohenstein tenía un respaldo cuando se tomaba numerosas libertades al entremezclar en sus dramas pasajes de Tácito traducidos al alemán. No recogía la cita de una manera literal, ni respetaba su "brevitas", sino que la trabajaba y la situaba en una escena en la que diluía y agudizaba plásticamente en frases vivas las locuciones nominales y abstractas de Tácito.<sup>44</sup>

Dentro de este marco es completamente comprensible que Lohenstein denomine a su traducción del *Político* de Gracián "ein deutsches Nachgemälde". Mientras que Gracián podía servirse de una lengua literaria cuidadosamente cultivada a través de generaciones, la lengua de Lohenstein se esforzaba por mantener la pureza postulada por Lutero y luchaba contra la infiltración de voces romances en el alemán, substituyendo conceptos como, por ejemplo, "Aristokratie" o "Politik" y pretendiendo reproducir títulos romanos por medio del alemán burgués de su época. Allí donde Gracián es conceptualmente agudo y conciso, necesita Lohenstein construcciones complicadas y giros explicativos.<sup>45</sup>

42 Cf. J.M. Laspéras, "La traduction et ses théories en Espagne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles", en *Revue des langues romanes*, 84 (1980) 1/2: 81; Dietrich Briesemeister, "Die Theorie der Übersetzung in Spanien im 15. Jahrhundert", en *Stimmen der Romania*. Festschrift für W. Theodor Elwert, Wiesbaden 1980, pp. 485, 489.

43 "Vives enuncia tres posibilidades de bien traducir 1) respetar exclusivamente el *sensum* y no las palabras; 2) tratar de reproducir ante todo la forma estética. (colore) propuesta por el 'auctor'; 3) obedecer a las imágenes y descripciones con las palabras de que dispone el traductor y por sus propios medios y no obedecer a la composición verbal y retórica del texto sin una interpretación completamente desligada de esa estructura sintáctica y semántica que pertenece a otra lengua." Vittore Bocchetta, "Sobre las teorías del traducir", en V.B., *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*, Madrid 1970, p. 20.

44 Cf. Bernhard Asmuth, *Lohenstein und Tacitus*, Stuttgart 1971, pp. 116-117, 120.

45 Mulagk nos da unos ejemplos bajo el lema de "Zerreden": Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*, pp. 337-338; para las omisiones y los complementos véase *ibid.*, pp. 339-340.

## LAS DEDICATORIAS

La retórica epideíctica está presente en el *Político* igual que en cualquier dedicatoria encomiástica.<sup>46</sup> Esto también explica que Gracián no anteponga a su obra una dedicatoria extensa. Sin embargo, se observa que Gracián dedica el *Político* en una breve frase a un noble católico, mientras que Lohenstein destina su traducción a un "Piaste" calvinista de Silesia, lo cual significa una cierta tensión religiosa. Esta, no obstante, no tiene ninguna repercusión sobre la traducción misma, aunque en los dramas de Lohenstein se exprese claramente, como ya ha mostrado Spellerberg,<sup>47</sup> la problemática de la omnipotencia divina y de la predestinación para el libre albedrío del hombre.

Gracián había dedicado su *Político* a Francesco Maria Carafa, Duce de Nocera, nacido napolitano y que en el prólogo y en el epílogo es denominado mecenas. En 1640 Gracián había sido su confesor, un tiempo en el que éste ocupaba el Virreino de Navarra y se encontraba cerca de su caída. Lohenstein conocía a Gracián sólo por su nombre falso, "Lorenzo"; su pertenencia a la orden de los jesuitas le era probablemente desconocida. Su dedicatoria se dirige al príncipe "piaste" Gregorio Guillermo con motivo de su cumpleaños en el año 1672. Se tenían puestas muchas esperanzas en el joven príncipe calvinista. Pero al morir éste sin descendencia, su principado de Silesia tuvo que pasar a manos del emperador católico. Con su temprana muerte en 1675 comenzó realmente el final del calvinismo en Silesia. Esta serie de circunstancias se notan en la dedicatoria de Lohenstein, sin que estén claramente expresadas: la esperanza de tener una descendencia en los Piasten a través de Gregorio Guillermo ocupa una tercera parte del texto y es muy clara: La naturaleza no había podido obsequiar al país con más príncipes porque había puesto todo en éste.

El rey Fernando, que preparó el terreno para la gloria de Austria y hacia el cual todos los príncipes prudentes se debieron orientar

46 Para las reglas de la carta dedicatoria véase: Wolfgang Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg 1965, pp. 31-130.

47 Gerhard Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte*, pp. 49-50, 104, 123, 36, 107; para la relación entre el tiempo y la fatalidad en la obra de Lohenstein véase: Wilhelm Vosskamp, *Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein*, Bonn 1967, pp. 173 s.



después, tenía que servir naturalmente también de modelo a Gregorio Guillermo. Entre los modelos que aparecen en el texto figura también el emperador vienés Leopoldo, que sobrepasaba a sus antepasados en la grandeza de su gloria. Puesto que en la política exterior no existían desavenencias sino que, por el contrario, las relaciones mantenidas entre el soberano de Lohenstein y el príncipe Gregorio Guillermo eran más bien cordiales, el autor podía referirse a la gloria y a la fama de Leopoldo y de Gregorio Guillermo conjuntamente y vincularlas entre sí. Esta es incluso la intención de la dedicatoria de Lohenstein.

Para la dinastía de los "Piastes" Lohenstein era una especie de poeta de la corte. Gregorio Guillermo, que le tenía en Viena como invitado, utilizaba su arte para escribir al emperador en el por entonces galante estilo. En la corte de Viena, donde Lohenstein fue recibido durante una hora en audiencia privada por Leopoldo I, tuvo tanto éxito al frente de una misión diplomática, que fue nombrado prosíndico y le fue otorgado el título de consejero del emperador. Su público ideal, público que realmente nunca llegó a conseguir, era para Lohenstein la corte de Viena.<sup>48</sup>

#### EL INTERES DE LOHENSTEIN EN LA IMITATIO A TRAVES DE LA TRADUCCION

La idea que tiene de sí mismo como poeta de la corte es la que le hace traducir al elegante Gracián y no a Lipsius o a Saavedra Fajardo, cuyas obras también conocía. Como Fajardo y Lipsius no delimita, oponiéndose a Maquiavelo, el cargo de la función del monarca de la persona moral. Por tanto en lo referente al contenido, como hiciera el mismo Gracián, mantiene las posiciones de Fajardo y de Lipsius.<sup>49</sup> Sin embargo, estilísticamente no se puede orientar hacia Fajardo, en el que dentro de cada capítulo y de una manera sistemática se presenta regularmente una empresa con su correspondiente explicación. Aún más pedante y por ello menos apropiado para la corte, menos cortesano, le tenía que parecer el *Politicorum libri VI*

48 Cf. Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*, pp. 12 ss.

49 Para el uso frecuente de las empresas de Saavedra Fajardo en la obra dramática de Lohenstein véase: *ibid.*, p. 185.

(Amberes 1589) del erudito humanista Lipsius, con sus sentencias y ejemplos divididos en grupos según las diferentes materias.<sup>50</sup> El *Político* de Gracián presentaba frente a éstos no sólo la ventaja de ofrecerle una enseñanza también defendida por él, sino que además era un ejemplo precisamente del estilo barroco de la época, pues manejaba materiales sin pedantería sistemática con la agudeza cortesana. Que Lohenstein quiso familiarizarse con este estilo a través de su trabajo con el *Político* fue seguramente uno de sus principales motivos para llevar a cabo la traducción.

Como Gracián, siempre pudo disponer de la obra de Saavedra Fajardo para encontrar materiales para sus dramas<sup>51</sup> y para su novela heroica *Arminius* (1689/90). En el *Arminius* los héroes germanos de épocas pasadas tienen incluso que corresponderse con los ideales barrocos y el conocimiento del mundo en Gracián.<sup>52</sup>

De una manera muy distinta a como hicieran los eruditos humanistas en las citas de sus cuadernos de loci communes, Lohenstein quiere oscurecer las fuentes – de manera semejante a Gracián que se congratula cuando las citas son transformadas con sumo cuidado. El uso de los materiales se realiza por tanto, sin piedad humanista, en beneficio de una integración en el nuevo contexto o de una aplicación a la situación actual. Es decir Lohenstein escribe sólo para la esfera de la corte. Su misma forma de escribir es sintomática de la superación de una sabiduría humanista en favor de esa nueva forma de práctica cortesana culta ya descrita. Y es por lo que no tenía ningún interés en la traducción de Saavedra Fajardo, de Lipsius o del *Marco Aurelio* de Guevara, sino en traducir *El Político* de Gracián.

50 Naturalmente no se puede determinar exactamente en qué caso para su obra dramática o *Arminius* Lohenstein recurre a Lipsius o directamente a las fuentes de la antigüedad: Dieter Kafitz, *Lohensteins "Arminius". Disputatorisches Verfahren und Lehrgehalt in einem Roman zwischen Barock und Aufklärung*, Stuttgart 1970, pp. 173-174.

51 Para el uso de las divisas y emblemas en la obra de Lohenstein véase: Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964, pp. 3-8, 98-114.

52 Para la representación del príncipe ideal véase: *ibid.*, pp. 170-176; Hermann Tiemann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, p. 62; para los intereses de Lohenstein en la historia y sus momentos culminantes véase: Elida Maria Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern, München 1976, pp. 142-143.

GRACIAN-REZEPTION IN  
JULIUS BERNHARD VON ROHRS  
*EINLEITUNG DER CEREMONIEL-WISSENSCHAFT*

Monika Schlechte

Zu Recht wird Rohr schon zu seinen Lebzeiten als einer der "führnehmsten Wolffianer"<sup>1</sup> gerühmt. Doch spiegelt sich in seinen Werken die Kenntnis eines Großteils des Wissens seiner Zeit wider. Darüber hinaus sind in seiner, im Zedlerschen Universallexikon kurz vor seinem Tode veröffentlichten, ausführlichen Biographie<sup>2</sup> eine Reihe direkter Beziehungen zu großen Geistern oder deren Lehren aufgeführt. Vor allem aber sind es neben Wolff die anderen Denker der sogenannten weltlichen Linie der deutschen Frühaufklärung, wie Christian Thomasius, Ehrenfried Walther von Tschirnhaus und Gottfried Wilhelm Leibniz.<sup>3</sup> Aber auch Anhänger von Strömungen und Geisteshaltungen, von denen sich Rohr, der ein überzeugter Lutheraner gewesen ist, in den Grundhaltungen distanziert, sind in seiner Einflußsphäre nachweisbar. In dieser Frage ist das bestimmende Prinzip seiner Toleranz die Nützlichkeit. Wenn Details richtig beantwortet scheinen, vermag er über prinzipielle konträre Positionen hinwegzusehen. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, im

- 1 G. Ludovici, *Ausführlicher Entwurf einer vollständigen Historie der Wolffischen Philosophie*, Leipzig 1737/1738, Bd. 3, S. 211 ff. Zitiert nach: U. Troitzsch, *Ansätze technologischen Denkens bei den Kameralisten des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin (West) 1966, S. 49, Anm. 6
- 2 J. H. Zedler, *Universallexikon*, Leipzig 1742, Bd. 32, Sp. 560-569. Zedler vermerkt darin, daß er sich auf die Ausführungen Ludovici (s. Anm. 1) stützt: "Es hat der Herr von Rohr dem Professor Carl Günther Ludovici, aus dessen Historie der Wolffischen Philosophie wir diesen Lebens-Lauff entlehnet, ..." (Sp. 563) Spätere Biographien folgen dieser im wesentlichen, so: Fr. C. G. Hirsching, *Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem achtzehnten Jahrhundert gelebt haben*, Leipzig 1807, 10. Bd., Erste Abteilung, S. 104-108; *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1889, Bd. 29, S. 60, 62; C. G. Jöcher, *Gelehrten Lexikon*, Leipzig 1897, Bd. 7, Sp. 303-306.
- 3 Diese Zuordnung wurde entnommen aus: Wollgast, S., "Wesenszüge der deutschen Frühaufklärung", in: *Ehrenfried Walther von Tschirnhaus 1651-1708, Dresdener Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte*, 4 (1983): 7.

Werk Rohrs auf Ansichten, direkte und indirekte Zitate zu stoßen, die auf eine Nähe zur Gedankenwelt des Jesuitenpaters Baltasar Gracián schließen lassen.

Über den 1688 geborenen Julius Bernhard von Rohr wissen seine Biographen zu berichten, daß er schon sehr früh durch Privatlehrer eine vorzügliche Bildung und Erziehung genossen hat. Verständlicher wird dieser Umstand, bedenkt man die Tatsache, daß sein Vater Julius Albert als kurfürstlicher Kammerherr am Dresdner Hofe mit der Erziehung der Söhne des sächsischen Kurfürsten Johann Georg III., der Prinzen Johann Georg und Friedrich August, den die Nachwelt August den Starken nennen sollte, befaßt gewesen ist. Interessant in bezug auf Gracián ist dieser Umstand, zieht man in Betracht, daß für den Unterricht der Prinzen in der *Civilitas* eine deutsche Übersetzung mit dem Titel: *L'homme de la Cour oder Balthasar Gracians vollkommener Staats- und Weltweiser*, erschienen in Leipzig 1686, und eine französische Ausgabe von 1685 verwandt wurden. Julius Richter, der sich im Jahre 1913 zum Erziehungswesen am Hofe der Wettiner, Albertinische (Haupt-)Linie,<sup>4</sup> äußerte, gibt als Signaturen für diese beiden Bücher Philos. C 1054 und Philos. C 1053 an und kommt zu der Feststellung, daß sie aus der Schulbücherei der Prinzen stammen könnten.<sup>5</sup>

Hinweise auf Gracián finden sich auch im Entwurf einer Erziehungskonzeption, die vermutlich im Auftrage Augusts des Starken für die Erziehung seines Sohnes von Johann Friedrich Reinhard ausgearbeitet wurde.<sup>6</sup> Hier sei angemerkt, daß die Werke Graciáns auch die Ausbildung der Prinzen späterer Generationen am Dresdner Hofe

4 J. Richter, *Das Erziehungswesen am Hofe der Wettiner Albertinische (Haupt-)Linie*, Berlin 1913.

5 Ebenda, S. 276; die Signaturen beziehen sich auf den Bestand der kurfürstlichen Bibliothek, heute: Sächsische Landesbibliothek Dresden.

6 Dieses Dokument weist Richter im Hauptstaatsarchiv Dresden unter Loc. 8018 (heute Staatsarchiv Dresden) nach und druckt dessen Übertragung als Dokument Nr. 53 auf den Seiten 545-597 ab. Der Vergleich mit einem in der Handschriftenabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindlichen Exemplar dieser Schift ergab nur geringfügige Abweichungen in der Schreibweise und kann m. E. als Konzeptschrift gelten.

begleiteten.<sup>7</sup> Nachweislich bis zur Familie des Kurfürsten Friedrich Christian (1763-68), also bis in das ausklingende 18. Jahrhundert; trotz der gewandelten Moralauffassungen, unter den Bedingungen des aufgeklärten Absolutismus. Der Aulicus wird von Richter in diesem Zusammenhang mit dem Prädikat eines "alten Hausbuches" des Hofes belegt und als das "reichlichst" benutzte Buch bezeichnet. Von besonderem Interesse, so stellt er fest, sei die Abhandlung über die "Passion dominante" gewesen.<sup>8</sup>

Vater Rohr scheint die Ideale der Fürstenerziehung im Rahmen seiner Möglichkeiten auf die Ausbildung seines Sohnes transponiert zu haben. Es sei dahingestellt, ob der junge Rohr bereits im Vaterhause mit dem Werk Graciáns bekannt wurde oder erst durch die Müllersche Ausgabe, die er vorzugsweise zitiert, zur Beschäftigung angeregt wurde – als gesichert hingegen kann gelten, daß das Schaffen des Spaniers und der Ideengehalt seiner Werke Rohrs theoretische Konzeption beeinflussten und noch in seinen letzten Arbeiten ihren Niederschlag fanden.

Glaubens-, Vernunft-, Tugend- und Hauswirtschaftslehre Rohrs sind Graciáns Gedankengut ebenso verpflichtet wie seine Privat- und Staatsklugheit. Ein Titel wie "Unterricht der Kunst, der Menschen Gemüther zu erforschen..." ist ohne das Werk des Jesuiten nicht zu denken.

Hier soll jedoch ein anderes Werk Rohrs in den Blickpunkt gerückt werden: 1728 erschien seine *Einleitung in die Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*,<sup>9</sup> dem ein Jahr später der zweite Band mit

7 Für die Unterweisung des Sohnes Augusts des Starken in der Wissenschaft der Lebensklugheit führt Richter erneut den "Homo aulicus" an und verzeichnet darüber hinaus eine französische Ausgabe von 1706 (Augsburg), die Amelot de Houssaye besorgte, Philos. C 1056. Er erwähnte ebenfalls die deutsche Übersetzung von Selintes, die im Jahre 1711 in Augsburg erschien (Philos. C 1057). Bei der Erziehung der Kinder Friedrich Augusts II. war dann schon die Übersetzung von D. August Friedrich Müller, Leipzig 1717-1720, mit dem Titel: *Oracul, Das man mit sich führen, und stets bey der hand haben kan. Das ist: Kunst-Regeln der Klugheit* erschienen und fand Verwendung (Philos. C 1058, Philos. C 1050). Vgl. Richter, a. a. O., S. 331.

8 Ebenda, S. 415.

9 J. B. v. Rohr, *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, Berlin 1728.

dem Titel *Einleitung in die Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*<sup>10</sup> folgte.

Im Hinblick auf die Rezeption Graciánschen Gedankenguts ist die erstgenannte Schrift, kurz die "Privat-Personen", von besonderem Interesse.<sup>11</sup> Nicht nur, daß Rohr damit das Zeremoniell über die höfische Sphäre hinaus weitet und es als ein die gesamte Gesellschaft durchdringendes Ordnungsprinzip kennzeichnet, sondern das Werk hebt sich damit auch deutlich gegenüber der zeitgenössischen Zeremonialliteratur ab. Während andere Autoren, wie beispielsweise Lünig, Winterfeld, Stieve oder Zwanzig,<sup>12</sup> um nur einige der bekanntesten zu nennen, bemüht sind, mit peinlicher Genauigkeit zeremonielle Handlungsabläufe zu beschreiben, mit historischen Beispielen zu illustrieren, gegebenenfalls auch nur auf staatsrechtliche Sanktionen zurückzuführen, verbindet Rohr die Zeremonialwissenschaft mit seiner Glaubens-, Vernunft-, Tugend- und Hauswirtschaftslehre.<sup>13</sup> Davon leitet er nicht nur den Begriffsapparat her, sondern auch die Bewertungskriterien. Es werden also nicht nur Handlungen beschrieben und erläutert, es geht in viel stärkerem Maße um die Vermittlung von Einsichten und inneren Haltungen.

Ähnlich wie Gracián geht es auch Rohr um die Gesellschaft als Ganzes. Aber anders als der Spanier, dessen Lebensklugheit sich in aphoristischer, essayistischer und in der Form des Romans offenbart, geht es Rohr um die Inauguration einer Wissenschaft. Das unter-

10 Derslb., *Einleitung in die Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*, Berlin 1729.

11 Auf den Zusammenhang Gracián – Rohrs *Ceremoniel-Wissenschaft* wies bereits 1976 Knut Forssmann in seiner Dissertation *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung* hin. Jedoch geht der Verfasser im wesentlichen vom II. Teil des Werkes aus.

12 J. C. Lünig, *Theatrum Ceremoniale*, Leipzig 1719/1720, 2 Bde.; G. Stieve, *Europäisches Hoff-Ceremoniel*, Leipzig 1715; F. W. v. Winterfeld, *Teutsche und Ceremonial Politica*, Frankfurt und Leipzig, 1700/1702, 2 Bde.; Z. Zwanzig, *Ceremoniale Brandenburgicum*, Tremoniae 1699; derselbe, *Ceremoniale Palatinum*, Freiburg 1700; derselbe, *Theatrum Praeceptivae oder eines theils illustrer Rang-Streit andern theils illustre Rang-Ordnung*, Frankfurt 1709 (Den Hinweis auf Zwanzig gab mir Herr Prof. Lorenz, Berlin/West, dem an dieser Stelle für die erwiesene Unterstützung gedankt sein soll).

13 Bei aller durch Rohr selbst vorgenommenen Differenzierung und Abgrenzung zur Tugendlehre und Lebensklugheit sind Parallelen dazu in seiner Zeremonialwissenschaft allenthalben spürbar. So wie die Klugheitslehre sich in Staats- und Lebensklugheit gliedert, teilt auch Rohr zeremonielle Fragen ein.

scheidet auch die Sprache beider Autoren maßgeblich. War erster der Invention verpflichtet, in der durch allegorische Darstellung "Verstand und Sinnen Raum für Ausdeutungen zu geben" war<sup>14</sup>, so bemühte sich Rohr im wissenschaftlichen Sinne um Eindeutigkeit und Exaktheit. Die Mathematisierung aller Wissenschaftsdisziplinen hatte auch zur Herausbildung von Standards in der Form der Darstellung geführt, die sich an der mathematischen Beweisführung orientierte. Ganz im Sinne des Systemdenkens der Frühaufklärung setzte Rohr allen Ehrgeiz daran, auch das Zeremonialwesen einer systematischen Analyse zu unterwerfen. Rohr empfing nicht nur die Anregung zu einer solchen Unternehmung von Christian Wolff,<sup>15</sup> sondern er folgt auch im allgemeinen dessen Konzeption, die in der Vernunft, die aus Verstand und Willen entspringt, ein Mittel sieht, den Menschen zu immer größerer Vollkommenheit zu führen, indem sie Einsicht in den Zusammenhang der Wahrheit ermöglicht.

Die damit verbundene Trennung von wirklichen und Scheingütern, die Differenzierung von Schein und Sein und die ethischen Fragestellungen um die Physis lassen sodann wieder die Verbindung zu Gracián deutlich werden. Ungeachtet dessen, daß es Rohr um ethische Belehrungen zu tun ist, die er mit der göttlichen Offenbarung und dem Naturrecht gleichermaßen verknüpft, finden sich zahlreiche Hinweise auf die Verarbeitung Graciánschen Gedankengutes, dessen

14 Diese auf Mehrdeutigkeit orientierende Forderung für eine künstlerische Darstellung im Zeitalter des Feudalabsolutismus findet sich in anderem Zusammenhang im Staatsarchiv Dresden, OHMA, Cap. II, Nr. 15 fol. 24, vgl. H. Bächler, M. Schlechte, "Komplexität und sächsischer Barock", *Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte*, 3 (1984): 22/23.

15 K. Forssmann, a.a.O., vermutet die Anregung bei Thomasius, übersieht jedoch Rohrs Bemerkung in der Vorrede zum II. Teil, wo er in § 1 bekennt, einen wesentlichen Impuls, "von den Ceremonien eine eigene Wissenschaft" zu machen, habe er von Christian Wolff empfangen. Wolff schreibt dazu in seinen *Vernünftigen Gedanken von der Menschen Thun und Lassen* (Halle 1720): "Man begreift ohne mein Erinnern, daß man eine besondere Wissenschaft von den Ceremonien machen könnte." (S. 106) "Da ich die Regeln der Vollkommenheit deutlich ausgeführt, ... so würde mir leicht fallen diese Materie auszuführen. Allein da es mit Wenigem nicht geschehen kann, auch an diesem Ort, wo ich die allgemeine Kunst die freyen Handlungen vernünftig zu regieren abhandle, sich nicht schicket, so muß ich die besondere Ausführung entweder anderen überlassen oder bis auf eine bequemere Zeit verschieben." (S. 107)

Gegenwärtigkeit weit über die durch Rohr angemarkten Zitate hinausgeht.<sup>16</sup>

Rohr verbindet den Wolffschen Eudämonismus mit dem Desillusionismus Graciáns und reproduziert so dessen lebensnahe Ambivalenz, die bekanntermaßen schon Thomasius faszinierte,<sup>17</sup> zu einer Theorie des Praktischen. Wenn der Jesuit den Widerstreit zwischen persönlichen Interessen und öffentlicher Norm zugunsten ersterer entschieden sehen will,<sup>18</sup> so mutet Rohrs Entscheidung ebenfalls fast machiavellesk an, wenngleich er sie mit seinem Begriffsapparat umschreibt: Der vernünftige Mensch möge, so es seine äußerliche Glückseligkeit befördere, gelegentlich getrost das Unvollkommenere dem Vollkommenen vorziehen, "wann ihn ein tüchtiger Bewegungs-Grund dazu verbindet".<sup>19</sup> Mit der zeitlichen Glückseligkeit wiederum rehabilitiert man sich wegen seiner Verfehlung am Ideal der Vollkommenheit. Dieses Ausbalancieren der Kräfte mündet bei Rohr wie bei Gracián in den wieder und wieder ins Feld geführten Appell an den Leser, den rechten Mittelweg zu wählen. Ein Kompromiß, der die Maximen und Lehrsätze beider Autoren gleichsam wie ein roter Faden durchzieht, ein Kompromiß, der signalisiert, daß die Zwänge der ständischen Ordnung akzeptiert und Wege zur gesellschaftlichen Integration angestrebt werden. In all diesen Problemstellungen und in der Art ihrer Bewältigung sowohl durch den Jesuitenpater als auch durch den lutherischen Wolffianer manifestiert sich ein Rationalismus, der weder vor dem scheinbar unbedeutendsten Detail noch vor der Welt im kosmologischen Sinne haltmacht. Diesseitigkeit und Integration des Menschen in die feudalab-

16 Direkte Zitate finden sich bei Rohr u. a. im Teil I: S. 138 – Max. 138; S. 147 – Max. 19; S. 162 – Max. 105; S. 163 – Max. 36, 37; S. 184 – Max. 14; S. 185 – Max. 107, 123; S. 229 – Max. 237; und im Teil II auf S. 6 – Max. 22, 77; S. 26/27 – Max. 184. Eine auffällige Anlehnung in Teil I ist vor allem für folgende Maximen des *Handorakels* zu konstatieren: 6, 7, 8, 12, 14, 41, 64, 69, 71, 82, 90, 93, 99, 100, 103, 105, 106, 108, 120, 123, 130, 138, 146, 148, 158, 160, 175, 177, 179, 181, 184, 192, 199, 202, 205, 207, 237, 275, 287, 289, 294, 296, 298, 300.

17 Durch diese lebensnahe Ambivalenz im Werk Graciáns sah sich Thomasius zu dem reizvollen Gedankenspiel veranlaßt, einen Anti-Gracián herauszugeben, der aus nichts weiter bestehen sollte, als aus Gracián-Zitaten. Vgl. Ch. Thomasius, *Judicium vom Gracián*, a. a. O., S. 24/25 (gezählt).

18 Vgl. H. Friedrich, Nachwort in: Gracián, B., *Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen*, übers. von H. Studniczka, Hamburg 1957, S. 219.

19 Rohr, a. a. O., Teil I, S. 53.



solutistischen Verhältnisse, die hierarchische Unterwerfung des Teils gegenüber dem Ganzen und die begrenzte und deshalb stark introvertierte Ausformung von Individualität signalisieren bei Rohr ebenso die Nähe zu Gracián wie die Aufdeckung des Widerspruchs zwischen der Zügelung der Affekte und der vehementen inneren Selbstbehauptung der Persönlichkeit, die schließlich in der Gemütsruhe, dem Glücksanspruch des Weisen vollkommene Befriedigung erfährt. Zugleich erhellen sich in der Weltsicht beider Autoren generelle Grundzüge der Epoche. H. Olbricht beschreibt diese als Spannungsfelder:

zwischen einer Tendenz zur sozialen Polarisierung und dem Streben nach gesellschaftlicher Totalität; zwischen entfalteter Sensibilität für das Einzelne bis zum geringfügigsten Detail und rationalem oder emotionalem Besitzergreifen der Welt als Ganzes; zwischen Lebensgenuß und seiner Zügelung, sinnlicher Alltagserfahrung und reflektierender Bewußtheit; zwischen neuer Qualität der Wahrnehmung und der Skepsis gegenüber der Fähigkeit der Sinne; zwischen Individualität und ständischer Ordnung.<sup>20</sup>

Damit stellen sich "alltägliche und langfristige gesellschaftliche Prozesse und Normen, Sinnfragen und Verhaltensmuster und ebenso anschauliche Deutungsweisen der Wirklichkeit" dar, die die gesamte Gesellschaft erfassen.<sup>21</sup>

In diesem Kontext ist auch das Zeremoniell selbst einzuordnen. Es diente der Repräsentatio maiestatis ebenso wie der Neuordnung der Verhältnisse und des Verhaltens, es hatte teil an der "Neustrukturierung aller Werte"<sup>22</sup> und begleitete die Ausprägung feudalsolutistischer Herrschaftsformen, die mit Zentralisierungsbestrebungen und der merkantilistischen Umwälzung der Wirtschaft einhergingen.

Ein Aspekt der Interpretation des Zeremoniells bei Rohr soll hier näher beleuchtet werden: Die Veräußerlichung des Status. Dieses

20 H. Olbricht, "Barock: Kunststil oder Epochenheit?", in *Kunst der Barockzeit*, (Ausstellungskatalog), Leipzig 1985, S. 13.

21 Ebenda.

22 Ebenda, S. 12. Olbricht arbeitet diese Prämissen im Zusammenhang mit der Einordnung des Sensualismus in einer weitreichenderen historischen Dimension heraus, sie erweisen sich jedoch für die Bestimmung des Stellenwerts des Zeremoniells ebenfalls als geeignet.

Problem impliziert die philosophische Fragestellung nach dem Verhältnis von Natur und Kunst. Ein von Gracián mehrfach reflektiertes und variiertes Thema.

Vorangestellt sei ein Zitat von Rohr:

Es muß keine Sache im gantzen Haus seyn, von der größten biß zur kleinsten, und von der kostbarsten biß zu der allerschlechtesten, die nicht ihre ordentlich, beständige und eigene Stelle habe... Nimmt man dieses nicht in Obacht, so wird alles bald in die größte Unordnung verfallen.<sup>23</sup>

Der Ordnung im Hause folgt die Ordnung im Staate. Jedes Mitglied der Gesellschaft muß folglich den seinem Stande entsprechenden Platz einnehmen, soll die Ordnung im Staate gewährleistet sein.

Mit dieser Zuweisung des Status geht die Verpflichtung einher, diesen Status öffentlich zu machen, sich zu ihm in allem zu bekennen, ihn zu veräußerlichen. Man ist aufgefordert, sich nicht nur mit ihm zu identifizieren, sich seiner täglich aufs neue zu versichern, sondern man trägt die Bürde, diesen Status beständig und in allen Lebensentäußerungen zu demonstrieren. Jede Entäußerung des Lebens wird zur Veräußerlichung des Status. Wird zum Zeichen, zum Signal im Kommunikationssystem Zeremoniell, wird zum Statussymbol.

Gleichzeitig zwingt diese Repräsentation, durch Prestigeverbrauch diesen Platz in der Gesellschaft glaubhaft zu behaupten. Jede Abweichung von der ausgesprochenen oder unausgesprochenen Norm wird innerhalb dieser sozialen Strukturen wahrgenommen und als angemessen oder unangemessen bewertet. Als Prestigegewinn und Staturerhöhung oder Prestigeverlust und soziale Disqualifizierung registriert.

Diese Demonstrationsverpflichtung trifft nicht nur, wie gemeinhin angenommen wird, Kleidung, Frisur oder was und wie man ißt und trinkt, nicht nur, wie und wo man wohnt, sondern sie ist auch von entscheidender Wirkung auf die Sprache. Das Zeremoniell reglementiert, wie – wann – wo – mit wem und worüber man spricht. Darüber hinaus erfährt in dieser Zeit die Gebärde, als nichtverbale Sprache, durch zeremonielle Regelung ihren Höhepunkt. So determiniert das Zeremoniell über Zeichen den gesellschaftlichen Umgang und greift sogar spürbar in die zwischenmenschlichen Beziehungen ein. Es durchzieht auch die intimsten Bereiche, von der Ehe über

23 Rohr, a. a. O., Teil I, S. 526/527.

die Kindtaufe bis zum Sterben. Eine entscheidende Reglementierung erfährt die Persönlichkeit in der Vorgabe bzw. Wertung schicklicher und unschicklicher Emotionen und der Art und Weise ihrer Entäußerung oder Verleugnung.

Augenscheinlich ist mit dieser Veräußerlichung des Status eine Ästhetisierung des Lebens verbunden, die einerseits positiv als qualitative zivilisatorische Komponente zu bewerten ist – andererseits trägt sie in sich die Gefahr jedweder Veräußerlichung, nämlich die, sich zu verselbständigen und sich selbst zu genügen. Indem sich Rohr bemüht, die Ästhetisierung des Lebens als kultivierenden Faktor, als Kulturpotenz, aufzuzeigen, geschieht das von der Position Gracián-schen Gedankengutes aus. Im *Criticón* schreibt Gracián:

Die Kunst ist die Ergänzung der Natur und ein anderes, zweites Sein, das diese aufs äußerste verschönt, ja sie in ihren Werken zu übertreffen trachtet. Sie ist stolz darauf, eine andere künstliche Welt der ersteren hinzugefügt zu haben.<sup>24</sup>

Noch deutlicher in der Maxime 12 des *Handorakels*:

Es ist aber keine Schönheit auff der Welt anzutreffen / so nicht einige Beyhülffe benötigt wäre / wie dann auch keine Vollkommenheit / welche nicht eines Barbarismi schuldig werde / woferne Kunst und Geschicklichkeit derselben nicht zur Seite stehen. Die Kunst und der Fleiß / verbessern was schlimm und untauglich / und machen zugleich dasjenige / was gut und dienlich / vollend fürtrefflich und vollkommen.<sup>25</sup>

Die Kunst also vervollkommnet die Natur, enthebt sie ihrer Mängel; ohne ihr Zutun bliebe diese in einem unkultivierten und plumpen Zustand. Dieses zweite Sein steht philosophisch für die zweite Natur. Es ist jenes Sein, das aufs engste mit der sozialen Daseinsweise des Menschen verbunden ist. Bereits seit dem Mittelalter wird in diesem Zusammenhang die entscheidende Funktion der Sitten hervorgehoben. Um wieviel gewichtiger ist ihre Stellung im Zeitalter des alles beherrschenden Zeremoniells. Die mögliche Polarität von Schein und Sein wird von beiden Autoren gleichermaßen aufgespürt. Während der Spanier im *Criticón* einen Menschen schafft, der mit seiner Kleidung gleichzeitig die Gliedmaßen ablegt<sup>26</sup> (das heißt, mit den Äußer-

24 B. Gracián, *Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen*, Hamburg 1957, S. 61.

25 Ders., *L'Homme de cour oder Der heutige politische Welt- uñ Staats-Weise*, Frankfurt und Leipzig 1687, S. 29.

26 Gracián, *Criticón*, a. a. O., S. 224.

lichkeiten wird das Selbst abgelegt, es ist also nur das Äußere vorhanden, kein Sein – nur Schein), ist Rohr bemüht, rationalistisch moralisierend sinnentleerte Zeremonien zu entlarven und bloße Äußerlichkeiten als töricht und dumm zu charakterisieren. In einem nahezu minutiösen Exempel enthüllt er den Fetischcharakter des Äußerlichen und zeigt den Irrtum auf, wenn die äußerlichen Werte durch den gesellschaftlichen Automatismus des Zeremoniells gleichsam mit den inneren identifiziert werden<sup>27</sup> oder gar mit dem Erwerb des Äußeren die zeitliche Glückseligkeit erkaufte werden soll.<sup>28</sup> Unvernünftig sind die, die danach trachten, "dasjenige zu seyn und zu bedeuten, was sie scheinen".<sup>29</sup>

Doch beiden Autoren fehlt es auch bei der Darstellung dieser Seite der Veräußerlichung nicht an ambivalenten Haltungen. Wenn Gracián meint, man solle sich stets so benehmen, als würde man beobachtet,<sup>30</sup> gipfelt eine solche Haltung bei Rohr darin, daß er außer der Gesundheit und Bequemlichkeit keine Kriterien kennt, die auf das "Ich" des Individuums zielen. Besonders kurios, aber zugleich bezeichnend, führt er bei der Kleidung an:

Der Nacht- und Schlaf-Habit muß ebenfalls reinlich seyn, ..., weil man nicht weiß, was sich des Nachts etwan bey diesem oder jenem plötzlich einbrechenden Unglück vor Vorfällen ereignen, da man aus dem Bette heraus muß, und sich anderen Leuten zeigen.<sup>31</sup>

Resümiert man jedoch Rohrs Haltung zu den Äußerlichkeiten, kann man nicht umhin festzustellen, daß er in vielen Fragen der Chronist seiner Zeit ist. Rohr orientiert, trotz kritischer Sicht auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, auf eine sinnvolle Integration in diese und auf ihre Besserung mit Hilfe moralischer Belehrung. Dem heutigen Leser wird der historische Abstand gewahr werden, der zangsläufig zwischen Rohrs "Ceremoniel-Wissenschaft" und Adolf Freiherr von Knigges *Über den Umgang mit Menschen* (1788) liegt. Wenn gleich Rohr auch nicht wie dem Jesuitenpater Gracián das Attribut

27 Rohr, a. a. O., Teil I, S. 544.

28 Ebenda, S. 556.

29 Ebenda, S. 47.

30 Gracián, *Oracul, Das man mit sich führen, und stets bey der hand haben kan*, a. a. O., Max. 297.

31 Rohr, a. a. O., Teil I, S. 553.

originär zugestanden werden kann, schafft er mit seiner *Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen* doch einen Ansatz, den Knigge dann zu einem Beitrag bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen werden läßt. Ein Knigge der Frühaufklärung also, in dem sich auch hoffnungsvolle Utopien wie diese finden, mit der er über seine Zeit hinauswächst und in seinem Denken fast an den Kantschen Imperativ heranführt:

Gebrauchten sich die Menschen ihrer Kräfte des Verstandes und Willens auf die Weise, wie sie sich wohl derselben gebrauchen solten und könten, so würden die Ceremonien und Gebräuche alle ihren Grund haben, sie würden mit der Tugend-Lehre, mit dem natürlichen Recht und mit der Lehre der Klugheit, vollkommen können monieren, und die Menschen würden auch bey ihren äußerlichen Handlungen jederzeit das beste und vollkommenste erwählen.<sup>32</sup>

32 Rohr, a. a. O., Teil I, S. 7.

## RESUMEN

Julius Bernhard von Rohr (1688-1742) puede ser considerado como uno de los representantes más productivos de la línea mundana de la Ilustración alemana. En la totalidad de su obra, pero particularmente en la *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen* (partes I y II), publicada en 1728/29, se denota la acogida del pensamiento graciano, más allá incluso de las citas anotadas. En ello, Rohr se apoya esencialmente en la traducción del *Oráculo* (1717-1729) realizada por Müller. Para él se trata de la inauguración de una ciencia. En total concordancia con el pensamiento sistemático de los comienzos de la Ilustración, Rohr pone toda su ambición en someter también las normas ceremoniales a un análisis sistemático.

El análisis de bienes reales y aparentes, la diferencia entre apariencia y ser, y la investigación de problemas éticos en relación con lo físico hacen resaltar los lazos que le unen a la obra de Gracián. Rohr combina el eudemonismo de Wolff con el desilusionismo de Gracián, reproduciendo así la ambivalencia práctica de aquél.

La constantemente repetida apelación al lector de elegir el término medio adecuado, un compromiso que cruza las máximas y las tesis de ambos autores como un hilo rojo, es señal de que se aceptan las presiones del orden estamental y que se aspiran los medios para la integración social. En todas estas problemáticas y en el modo de ambos de vencerlas se manifiesta un racionalismo que no se detiene ni ante el detalle aparentemente más insignificante, ni ante el mundo en el sentido cosmológico.

Lo terrenal y la integración del hombre en las condiciones feudoabsolutistas, la sumisión jerárquica de la parte frente al todo, y la formación limitada y, por lo mismo, fuertemente introvertida de lo individual, señalan en Rohr tanto la proximidad a Gracián como la revelación de la contradicción entre la represión de lo afectivo y la vehemente autoafirmación interior de la personalidad que, finalmente, encuentra plena satisfacción en la tranquilidad anímica, aspiración de felicidad del sabio.

## SCHOPENHAUER ALS LESER GRACIANS

Sebastian Neumeister

Im März 1858 unternahm der französische Philosoph Frédéric Morin, Verfasser eines *Dictionnaire de Philosophie et de Théologie scolastiques* und anderer, einer christlichen Denkrichtung verpflichteten Werke, eine ausgedehnte Reise durch Deutschland, derjenigen vergleichbar, die ein halbes Jahrhundert zuvor die berühmte Madame de Staël in das Land der Dichter und Denker geführt hatte. Auch Arthur Schopenhauer, seit 1833 ansässig in Frankfurt, steht auf der Liste des Bildungsreisenden Morin. Tatsächlich wird diesem die Ehre zuteil, zu einem längeren Gespräch empfangen zu werden, das verschiedene Aspekte der Schopenhauerschen Philosophie berührt und an einer Stelle auch Gracián.<sup>1</sup> Zunächst jedoch ist Morin von der Wohnung beeindruckt, die Schopenhauer sich über der Stadt gewählt hat:

Il demeurait, non point dans l'une des rues tortueuses et rudes de la ville, mais, en vue du Mein, sur le quai de Schöne-Aussicht; et rien qu'à voir la maison qu'il s'était choisie, on reconnaissait bien vite que l'âpre méditatif était, par certains côtés de son caractère, un bon bourgeois comprenant et calculant la vie. Une vieille servante, à l'air rogue, accompagnée d'un barbet morose, m'introduisit dans un cabinet de travail vaste, bien aéré, bien aménagé, tout brillant de propreté et de soleil. Un buste de Goethe planait sur une belle bibliothèque.<sup>2</sup>

Nicht Goethe soll jedoch hier interessieren und auch nicht der berühmte Pudel, der "barbet morose", so wichtig er für die Ikonographie und die Philosophie seines Herrn auch ist, sondern die "belle bibliothèque". Sie nämlich legt ein beredtes Zeugnis ab vom geistigen Horizont und von der jedes Fachgelehrtentum überwindenden Weite,

1 Abgedruckt in der *Revue de Paris* 2, 7 (1864): 528-543. Wiederabdruck in: A. Schopenhauer, *Gespräche*, ed. A. Hübscher, Stuttgart-Bad Cannstatt 1971, pp. 323-339.

2 *Ib.*, p. 324.

die Schopenhauers Wissen und Denken auszeichnen.<sup>3</sup> Nicht nur, daß wir in ihr, deren Zusammensetzung wir durch die Erfassung des Nachlasses genau kennen, alle Bereiche des Wissens vertreten finden, Naturwissenschaften, Geschichte, Literatur, Theologie, Philosophie. Die klassischen Werke der großen Kulturnationen Europas finden sich hier jeweils im Original, in griechischer, lateinischer, italienischer, französischer, englischer Sprache. Und auch die spanische Literatur fehlt nicht. Schopenhauer war, das läßt sich an seiner Bibliothek ablesen, ein sehr umsichtiger Buchkäufer. Die Auswahl, die er getroffen hat, kann sich durchaus sehen lassen: Juan Manuels *Conde Lucanor* und der *Lazarillo de Tormes*, Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Gracián, Calderón, Moratín, alle jeweils im spanischen Original.<sup>4</sup> Die Präsenz der spanischen Geisteswelt in dieser Breite ist für einen deutschen Philosophen zweifellos ein einzigartiges Phänomen. Sie weist Schopenhauer nicht nur als einen Denker aus, dem die Nationalkulturen Europas wie selbstverständlich zur Verfügung stehen, sondern auch als einen Vertreter seines Faches, dem die Literatur ebenso wichtig ist wie die Philosophie – ein Phänomen übrigens, das die letztere nachhaltig geprägt hat. In seiner Universalität ist Schopenhauer ganz und durchaus ein Zeitgenosse und Erbe der deutschen Romantik. Denn seit Friedrich und August Wilhelm Schlegel, seit Goethe, Gries, Tieck und Eichendorff gehört es zum guten Ton in Deutschland, nicht nur über die Französische und italienische Literatur des Mittelalters und der Renaissance, sondern auch über die spanische Literatur, insbesondere die des Goldenen Zeitalters, orientiert zu sein, ja sie, wenn möglich, auch selbst im Original gelesen zu haben.

Was Schopenhauer betrifft, so hatte er 1825, also erst im Alter von 37 Jahren, damit begonnen, Spanisch zu lernen. Er wohnte zu dieser Zeit in der Berliner Behrensstraße, einer Parallelstraße von Unter den Linden, und unternahm gerade einen zweiten, eher halbherzigen Versuch, sich einen Platz an der noch jungen, 1810 gegründeten Friedrich-Wilhelms-Universität zu schaffen, gegen die Übermacht seines Antipoden Hegel, dieses "Kopfverderbers und Unsinnsschmierers", wie er ihn später nannte. Daraus wurde, obwohl Schopenhauers

3 Cf. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, ed. A. Hübscher, vol. V, Frankfurt am Main 1968.

4 Ib., pp. 489-498.



Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* schon 1818 erschienen war, bekanntlich auch diesmal nichts. Schopenhauer zieht sich resigniert nach Frankfurt am Main zurück, getröstet höchstens – doch sei ihm dies nicht unterstellt – dadurch, daß Hegel im November 1831 eben der Cholera-Epidemie zum Opfer fällt, der sich Schopenhauer durch seine Flucht im August desselben Jahres entzogen hatte.

Doch lassen wir diese *querelles universitaires*! Seine Liebe zum Spanischen nimmt Schopenhauer jedenfalls nach Frankfurt mit. Das läßt sich an der stetig wachsenden spanischen Abteilung seiner Bibliothek zeigen. Der Autor, der darin mit Abstand am besten vertreten ist, war, das dürfte allerdings dem französischen Philosophiedozenten Morin kaum aufgefallen sein, kein anderer als Baltasar Gracián. Schopenhauer besaß nicht nur eine zweibändige Gesamtausgabe der Werke Graciáns von 1702, sondern auch Einzelausgaben des *Oráculo manual*, des *Político* und des *Héroe* von 1659 und des *Discreto* von 1665, alle gedruckt in den Niederlanden – ein höchst eindrucksvolles Zeugnis für die erfolgreiche Vermittlerrolle dieser ehemals spanischen Provinz Nordwesteuropas.<sup>5</sup> Außerdem besaß Schopenhauer mehrere Übersetzungen, zwei deutsche des *Handorakels*, die weit verbreitete französische von Amélot de la Houssaie und eine französische Übersetzung des *Criticón* von 1696.<sup>6</sup>

Schopenhauer ist ein äußerst kritischer Leser, was diese Übersetzungen betrifft. Das zeigen die zahlreichen Anstreichungen und Varianten und insbesondere die sogenannte "Litterarischè Notiz", die er den eigenen Übersetzungen des *Oráculo manual* von 1829 und 1832 voranstellte.<sup>7</sup> Hier geht er mit Amélot de la Houssaie, mit einer lateinischen Übersetzung, die 1750 in Wien erschienen war, und vor allem mit den ihm vorliegenden deutschen Übersetzungen des *Oráculo manual* scharf ins Gericht. Das Fazit, das Schopenhauer 1832 im Blick auf die eigene Übersetzung zieht, ist vernichtend:

Aus dem Gesagten geht hervor, daß von Graciáns noch immer so allgemein bekanntem Werk, durchaus keine lesbare Deutsche Uebersetzung vorhanden ist, eine richtige und genaue aber in gar keiner Sprache, weshalb die Liebhaber sich

5 Cf. ib., pp. 492-494.

6 *L'Homme détrompé*, Paris 1696 bzw. *L'Homme de Cour*, Rotterdam 1728 (cf. ib., p. 495).

7 Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, ed. cit., Frankfurt am Main 1975, vol. IV, 2, pp. XIV-XVII.

8 Ib., p. XV.

mit der veralteten und unvollkommenen Französischen begnügen müssen. Daher nun tritt, in gegenwärtiger Uebersetzung, dieses Buch mit einem alten Ruhm und zugleich doch so gut als völlig neu auf.<sup>8</sup>

Schopenhauers Übersetzung des *Handorakels* ist bekanntlich erst zwei Jahre nach seinem Tode im Druck erschienen.<sup>9</sup> Die Probeübersetzung der ersten fünfzig Regeln des Buches, die Schopenhauer 1829 dem Verleger Friedrich A. Brockhaus anbot, weckte bei diesem kein Interesse. Auch die vollständige Übertragung aller 300 Regeln, die Schopenhauer 1832 Johann Georg Keil nach Leipzig schickte, fand zunächst keinen Verleger. Schopenhauer hatte die Bekanntschaft Keils während seiner Jahre in Weimar gemacht, als er bei der Mutter wohnte und Keil an der Herzoglichen Bibliothek tätig war. Keil war der wohl bekannteste Hispanist seiner Zeit. Als Juan Jorge Keil hatte er unter anderem zwischen 1820 und 1830 zwei Calderón-Ausgaben in spanischer Sprache veranstaltet, darunter die erste moderne Gesamtausgabe der Dramen Calderóns überhaupt. Auch sie findet sich selbstverständlich in Schopenhauers spanischer Bibliothek, und Schopenhauer macht Keil brieflich auf Druckfehler aufmerksam.<sup>10</sup> Keil nun vermittelt Schopenhauer an den Verleger seiner eigenen Calderón-Ausgaben, Ernst Fleischer in Leipzig. Dieser zeigt sich interessiert. Diesmal ist es jedoch Schopenhauer, der ablehnt, unter anderem, weil ihm Fleischer nicht die Auszahlung des Honorars bei Ablieferung des fertigen Manuskriptes zugestehen will. "[...] was jeder Handwerker fordern darf", so beklagt sich Schopenhauer bei Keil über die Verleger im allgemeinen und Fleischer im besonderen, "soll der Schriftsteller nicht dürfen; soll ihnen ferner seine Arbeit halb umsonst geben und ihnen dann noch die Hand küssen."<sup>11</sup> Ein zweites, noch größeres Gracián-Projekt Schopenhauers, die Übersetzung des *Criticón*, bleibt bis auf eine längere Passage ohnehin ganz unausgeführt. Schopenhauer schätzt, wie er ebenfalls Keil anvertraut, die Chance, dafür einen Verleger zu finden, als zu gering ein. Wie wir

9 Zur Druckgeschichte cf. ib., pp. X-XIX, und Schopenhauer, *Gesammelte Briefe*, ed. A. Hübscher, Bonn 1978, Briefe nos. 109, 127, 130, 131, 168.

10 Ib., Brief no. 127, Postscriptum (p. 132). Zu Keil und Calderón vgl. H. Wentzlaff-Eggebert, "Johann Georg Keil und die deutsche Calderón-Philologie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts", in: Manfred Tietz (Hg.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum*, Frankfurt am Main 1989, pp. 118-130.

11 Ib., Brief no. 131 (p. 136).

wissen, zu Recht: bis heute gibt es keine vollständige Übertragung des *Criticón* aus dem Spanischen ins Deutsche.

Was nun bewegt Schopenhauer, den Philosophen der Verneinung des Willens zum Leben, sich so intensiv gerade mit dem Jesuitenpater Gracián zu befassen, diesem späten und, wie es scheint, erzkonservativen Vertreter der spanischen Gegenreformation? Schopenhauer kennt nach eigenem Bekunden den ganzen Gracián. Das dürfte nicht ganz stimmen, etwa hinsichtlich des *Comulgatorio*. Dennoch sind die Anstreichungen in den Handexemplaren seiner Bibliothek, aber auch die Zitate im eigenen philosophischen Werk ausgesprochen zahlreich. Mehrfach spricht Schopenhauer fast zärtlich von Gracián als "mein trefflicher Balthasar Gracián" und "mein Lieblingsschriftsteller",<sup>12</sup> dessen *Criticón* "unvergleichlich" sei, "die größte und schönste Allegorie, die je geschrieben worden" und ihm "eines der liebsten Bücher auf der Welt"<sup>13</sup> – eine Bewertung, die sich einige Jahre später auch in der Vorrede zur ersten Auflage der Ausgabe der beiden *Preisschriften zur Ethik* wiederfindet.<sup>14</sup>

Nicht zum wenigsten dürfte die Begeisterung Schopenhauers für Gracián auf das hochempfindliche Sprachbewußtsein des spanischen Autors, aber auch seines prominenten Lesers zurückzuführen sein. Schopenhauer hat sich bekanntlich in den *Paralipomena* ausführlich über Schriftstellerei und Stil, über Sprache und Worte geäußert.<sup>15</sup> Er hat es dabei nicht an Schärfe bei der Verurteilung der sogenannten Sprachverhunzung fehlen lassen, wie sie ihm zufolge besonders die Journalisten und die Gelehrten aus Mangel an eigener Substanz zu verantworten haben. Schopenhauer sieht in diesem Defizit die Ursache

des geschrobenen, vagen, zweideutigen, ja vieldeutigen Stils, imgleichen des weitläufigen und schwerfälligen, des style empesé, nicht weniger des unnützen Wort-

12 Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, ed. W. Freiherr von Löhneysen, Darmstadt <sup>2</sup>1968, vol. V, p. 544 bzw. *Gesammelte Briefe*, ed. cit., Brief no. 127 (p. 131).

13 *Sämtliche Werke*, ed. cit., vol. I, p. 338; ib., III, p. 353; *Gesammelte Briefe*, ed. cit., Brief no. 127 (p. 131).

14 *Sämtliche Werke*, ed. cit., vol. III, p. 505. Zu einzelnen Aspekten von Schopenhauers Gracián-Lektüre haben sich zwischen 1910 und 1958 A. Morel-Fatio, G. Marone, A. Hamel und K. Heger geäußert (cf. E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián*, Madrid <sup>2</sup>1970, pp. 366, 371, 373, 401). Cf. auch E. Hidalgo-Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, München 1985, pp. 35-38. Die Schopenhauer-Literatur geht auf Gracián nur am Rande ein.

15 *Paralipomena*, cap. 23 und 25 (ib., V, pp. 589 ss.).

schwalls, endlich auch des Versteckens der bittersten Gedankenarmut unter ein unermüdliches, klappermühlenhaftes, betäubendes Gesalbader, daran man stundenlang lesen kann, ohne irgendeines deutlich ausgeprägten und bestimmten Gedankens habhaft zu werden.<sup>16</sup>

Schopenhauer wird nicht müde, dem Sprachgebrauch seiner Zeit die kritische Elle anzulegen und die deutsche Nachlässigkeit in Sachen Stil mit der Strenge der Sprachkritik in England, Frankreich und Italien zu vergleichen. Den deutschen Schriftstellern kreidet Schopenhauer im Vergleich vor allem zu den Franzosen drei Kardinallaster an: ihre Neigung, mehrere Gedanken auf einmal zu denken und auszusprechen – wenn das stimmen sollte, eine wahrhaft erstaunliche Fähigkeit –, ihre Schwerfälligkeit – "sie leuchtet hervor aus ihrem Gange, ihrem Tun und Treiben, ihrer Sprache, ihrem Reden, Erzählen, Verstehen und Denken, ganz besonders aber aus ihrem Stil" – und ihre "Unentschiedenheit und Unbestimmtheit des Ausdrucks, wodurch alles wie im Nebel erscheint".<sup>17</sup>

Welcher Autor wäre wohl mehr geeignet, solchen Übeln entgegenzuwirken als Gracián? Zwar wendet sich Schopenhauer auch gegen eine falsche Kürze, die "darin besteht, daß man das Zweckdienliche, ja das grammatisch oder logisch Notwendige wegläßt",<sup>18</sup> doch Weitschweifigkeit ist durchaus seine Sache nicht:

Man sei daher stets des Ausspruchs Baltasar Gracians eingedenk: "Lo bueno, si breve, dos veces bueno" (Das Gute, wenn kurz, ist doppelt gut), welcher überhaupt den Deutschen ganz besonders zu empfehlen ist.<sup>19</sup>

Die geschliffenen Aphorismen der französischen Moralisten und Graciáns konzeptistische Kürze – wir können verstehen, warum Schopenhauer gern Chamfort zitiert und warum er gerade Graciáns *Handorakel* ins Deutsche übersetzt hat. In seiner "Litterarischen Notiz für den Verleger" betont Schopenhauer, daß es ihm bei seiner Entscheidung für Gracián auch um dessen Stil geht, ja er spendet dem spanischen Klassiker diesbezüglich das höchste Lob, das er zu vergeben hat, er vergleicht ihn mit Goethe:

<sup>16</sup> Ib., V, pp. 609 s.

<sup>17</sup> Ib., V, pp. 643 s.

<sup>18</sup> Ib., V, p. 617.

<sup>19</sup> Ib., V, p. 559 (cf. B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, (Aphorismus no. 105).

Diese Uebersetzung ist durchaus nach dem Spanischen Original, ohne daß ich irgendeine Uebersetzung dabei zur Hand gehabt hätte, mit besondrer Liebe und Sorgfalt gemacht, und giebt nicht nur den Sinn des Originals vollkommen wieder, sondern auch den Geist und den gedungenen sentenziösen, wortkar-gen Stil, der dem des Lehrbriefs im Wilhelm Meister am nächsten kommt; so weit es in der von der Spanischen himmelweit verschiedenen Deutschen Sprache, ohne schwer verständlich zu werden, irgend möglich war.<sup>20</sup>

Schopenhauer lobt die Mehrsprachigkeit, den "Polyglottismus" als "ein direktes Bildungsmittel des Geistes", als "ein Mittel, sich von der Nationalbeschränktheit zu befreien, die sonst jedem anklebt".<sup>21</sup> Doch dies kann es allein nicht gewesen sein, was ihn zu Gracián hinzieht. Im Zentrum des Interesses und der Bewunderung stehen vielmehr auch für Schopenhauer das barocke Weltbild des Spaniers und die Lehren, die Gracián in seinen Traktaten daraus zieht. Sie, die alle Umbrüche der historischen und sozialen Bedingungen seit dem 17. Jahrhundert überdauert haben, finden immer wieder den Beifall des Philosophen und, wie der Erfolg seiner Übersetzung des *Handorakels* beweist, offensichtlich auch den seiner Leser.

Zwei Aspekte der Weltsicht Graciáns gilt es hier auseinanderzuhalten, auch wenn beide nicht voneinander zu trennen sind: den pragmatischen und den philosophischen. Die höfische Pragmatik, die Graciáns Schriften über das eigene Zeitalter hinaus einem elitären und auch unhöfischen Publikum attraktiv gemacht hat und die sie offenbar auch noch in unseren Tagen Soziologen, Psychologen und Managern interessant erscheinen läßt, ist auch schon für Schopenhauer ein wichtiger, allen historistischen Mäkeleien entgegensetzender Vorzug. Ist doch das *Handorakel*, wie Schopenhauer in der "Litterarischen Notiz" schreibt,

durchaus das Einzige seiner Art und nie ein anderes über denselben Gegenstand geschrieben worden, denn nur ein Individuum aus der feinsten aller Nationen, der Spanischen, konnte es versuchen. Knigge und Carl aus dem Winkel, über den Umgang mit Menschen, haben nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit, selbst dem Gegenstande nach, mit diesem Buch, in der Ausführung stehn sie unermäßig weit davon ab. Dasselbe lehrt die Kunst, deren Alle sich befleißigen, und ist daher für Jedermann. Besonders aber ist es geeignet, das Handbuch aller derer zu werden, die in der großen Welt leben, ganz vorzüglich aber junger Leute, die ihr Glück darin zu machen bemüht sind, und denen es mit Einem Mal und zum voraus die Belehrung giebt, die sie sonst erst durch lange Erfahrung erhalten.<sup>22</sup>

20 *Der handschriftliche Nachlaß*, ed. cit., IV, 2, p. xvi.

21 *Paralipomena*, ed. cit., V, p. 668 (§ 299, Anmerkung F).

22 *Der handschriftliche Nachlaß*, ed. cit., IV, 2, pp. XV s.

Dem Verächter der Menge, des Pöbels und der vielen, der Schopenhauer Zeit seines Lebens war, dürfte bewußt gewesen sein, daß das *Oráculo manual* selbstverständlich kein Buch für jedermann ist, sondern vor allem ein Handbuch derer, "die in der großen Welt leben". Doch einem Verleger muß man bekanntlich das eigene Produkt, in diesem Falle die Übersetzung, auch unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten schmackhaft machen – ein kaufmännisches Verfahren, in dem sich Schopenhauer mit Gracián ebenso einig weiß wie mit den Erfolgsstrategien moderner Geschäftspsychologie. Es "trage der kluge Mann Sorge", so heißt es im 232. Aphorismus des *Handorakels*, "etwas vom Kaufmann an sich zu haben, grade so viel als hinreicht, um nicht betrogen und sogar ausgelacht zu werden". ("Procure, pues, el varón sabio tener algo de negociante, lo que basta para no ser engañado, y aun reído.") Und wenn Schopenhauer die Marktchancen des Buches, seine Benutzungsfrequenz, aber auch Preis und Format – "ein eleganter 12<sup>o</sup> Band von etwa 250 Seiten" – exakt kalkuliert, ja sogar die Chancen abschätzt, die österreichische Zensur der Ära Metternich zu passieren,<sup>23</sup> verhält er sich kaum anders als Gracián, der aus ganz ähnlichen Erwägungen heraus seine Werke unter einem Pseudonym veröffentlicht, überschaubar in der Form und als handliche Taschenbücher.

Schopenhauer formuliert, wie gesagt, im Blick auf den Adressaten seiner "Litterarischen Notiz", den Verleger, den er für den Druck gewinnen will. Daß das Vorhaben dann doch an den Honorarforderungen scheitert, hängt mit dem ausgeprägten Sinn des Philosophen fürs Ökonomische zusammen, aber auch damit, daß der Einzelgänger von Berlin und Frankfurt auch sonst alles tat, um sich schlecht zu verkaufen und, was die Sache noch schlimmer macht, sich darin über Jahrzehnte hinweg treu blieb. Gerade die ungehobelte und sehr direkte Art Schopenhauers, mit den Menschen umzugehen, ist ein Aspekt, der uns auf die eigentliche Wirkung verweist, die Baltasar Gracián auf Schopenhauer hatte, auf die philosophische.

Gracián hat, das unterscheidet ihn von Schopenhauer, die Probleme, die ihm seine Berufung zum Schriftsteller und Stilisten und die daraus hervorgegangenen Werke im Umgang mit den eigenen Ordensbrüdern bereitet haben, mit einer Mischung aus christlicher Demut und

23 Ib., p. XVI ("Auch in Oesterreich kann dies Buch nicht verboten werden. *Gracian* war ein Spanischer Geistlicher.").

ignatianischer Umsichtigkeit zu bewältigen oder zu umgehen versucht – wie wir wissen, nicht immer sehr erfolgreich. Schopenhauer dagegen als ein freier, auch wirtschaftlich unabhängiger Stadtbürger des 19. Jahrhunderts, sieht dazu keinerlei Anlaß mehr. Zwar kennt er die lebensklugen Maximen Graciáns bis ins Detail und systematisiert sie in überlegener Manier, wenn er über eine eristische Dialektik nachdenkt,<sup>24</sup> über die Ehre oder über das, was einer vorstellt. In seinem eigenen Verhalten aber hält er sich davon so gut wie völlig frei. Er tut dies durchaus im Bewußtsein der Folgen, die dies für die eigene Position in einer mißgünstigen und vorurteilsgeladenen Gesellschaft hat, aber auch im Vollgefühl des eigenen Wertes als ein "Selbstdenker" von epochalem Rang. Wenn etwa Schopenhauer die Pfauenfabel aus Graciáns *Discreto* als eine "überaus schöne" Darstellung für das "Verhalten des Neides gegen die Ausgezeichneten" lobt, so doch nur, um den Neid der Unfähigen, der Nichtausgewählten zu brandmarken, nicht wegen des Urteilspruchs. In diesem wird der Pfau bekanntlich dazu verurteilt, Bescheidenheit zu üben und sein Rad immer mit dem Blick auf seine häßlichen Füße zu schlagen, "que esto sólo baste a reformar su ostentación." (*El Discreto*, XIII). Weder die vermittelnde Schlaueheit des Fuchses noch christliche Bescheidenheit aber interessieren Schopenhauer, sondern allein das Schicksal der geistigen Elite. Emphatisch verteidigt er deshalb den prachtliebenden Pfau und verweist auf das Selbstbewußtsein der Dichter, auf des Cervantes' Rat etwa, sich selbst hochzuschätzen ("se estime y tenga en mucho, ateniéndose a aquel refrán: ruin sea el que por ruin se tiene"), und natürlich auf Goethes bekannten, und wie Schopenhauer höhnisch bemerkt, "vielen ärgerlichen Ausspruch" "Nur die Lumpe sind bescheiden"<sup>25</sup>.

Der spanische Jesuit des 17. Jahrhunderts und der deutsche Philosoph des 19., die einander in der analytischen Schärfe des Blicks und in der Beobachtungsgabe in nichts nachstehen, hier trennen sie sich. Der Hoftheoretiker des Barock empfiehlt aufgrund seiner Einsicht in die Natur des Menschen Taktik, wo der Philosoph des Biedermeier gegen alle Vorsicht der Wahrheit die Ehre gibt und nur ihr. Daß sie gleichwohl, was die Metaphysik der *conditio humana* betrifft, sehr nahe beieinanderstehen, wird sichtbar, wenn wir in beider Werk

24 Ib., vol. III, Frankfurt am Main 1970, pp. 666-695.

25 *Sämliche Werke*, ed. cit., V, pp. 544 s.

den Schritt von der Pragmatik zur Philosophie machen, von der Welt des sozialen Scheins zur Wahrheit hinter dem Schein.

Für das Zeitalter des Barock ist die Scheinhaftigkeit der Welt, ihre *vanitas*, ein zentraler Topos des Denkens. Gerade die spanische Literatur bietet dafür mannigfache Beispiele, in der geistlichen Literatur ebenso wie in der Moralistik. Zahllos sind die Themen und Titel, in denen es um *engaño* und *desengaño*, um *vanitas* und *veritas* geht: *Libro de la vanidad del mundo* (1547), *Desengaño de Fortuna* (1612), *Los Sueños* (1627), *Desengaños amorosos* (1647), *El Desengañado* (1663), *Desengaño para vivir y morir bien* (1684) usw. Das Motiv, an sich schon mittelalterlich und in der bekannten Darstellung der "Frau Welte" auch zur *Biblia pauperum*, zur Bilderbibel der Kirchen und Klöster gehörig, erreicht, was Spanien betrifft, bei Gracián seinen absoluten thematischen und künstlerischen Höhepunkt. "Der *desengaño*-Begriff", so schreibt Hans-Gerd Schulte in seiner Untersuchung zu diesem Wort, "steht im Mittelpunkt seines Werkes, er bildet das Kernstück seiner Lebensphilosophie und seiner moralischen Anthropologie". Und weiter: "Das Grundschema von Täuschung und Ent-Täuschung bestimmt die einzig mögliche Art der menschlichen Beziehungen zur Umwelt und zu sich selbst. Es ist für Gracián der Lebensrhythmus des denkenden Menschen schlechthin."<sup>26</sup>

Gracián hat bekanntlich dem Thema der *vanitas* einen ganzen Roman gewidmet, das dreiteilige *Crítico*n, nach Schopenhauer, noch einmal sei es zitiert, "die größte und schönste Allegorie, die je geschrieben worden". Schopenhauer konnte auf dem Wege der beiden Hauptfiguren, des im Wahn der Sinnlichkeit befangenen Andrenio und des diesen Wahn zerstörenden Vernunftmenschen Critilo, alle die Einsichten wiederfinden, die auch seiner Erkenntnis- und Moralphilosophie zugrundeliegen. Denn auch das Weltbild Schopenhauers ist von der *vanitas* bestimmt, auch für ihn trägt alles Leben das Stigma der Erbsünde. In diesem Punkt stimmt Schopenhauers Philosophie mit dem christlichen Dogma voll überein: "Wirklich ist", so schreibt Schopenhauer im 1. Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* unter Verwendung der eigenen philosophischen Terminologie, "die Lehre von der Erbsünde (Bejahung des Willens) und von der Erlösung

26 H. Schulte, "El *Desengaño*." *Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München 1969, pp. 77 u. 83.



(Verneinung des Willens) die große Wahrheit, welche den Kern des Christentums ausmacht; während das übrige meistens nur Einkleidung und Hülle oder Beiwerk ist."<sup>27</sup> Allerdings: nicht in der Absolutheit eines christlichen Jenseits wie bei Gracián hat Schopenhauers Welt ihren Gegenpol, sondern im Nirwana der Aufhebung des Willens zum Leben. Kein Wunder also, daß das große allegorische Gemälde Graciáns von der Welt als Trug und *engaño* zum Lieblingsbuch Schopenhauers werden konnte, kein Wunder, daß er an zentralen Stellen seines philosophischen Denkens auf Gracián verweist. Das 46. Kapitel im zweiten Band der *Welt als Wille und Vorstellung* etwa, das "Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens" handelt, beginnt mit einer Beschreibung des Lebens, die als eine Paraphrase des *Criticón* gelten könnte:

Das Leben stellt sich dar als ein fortgesetzter Betrug, im Kleinen wie im Großen. Hat es versprochen, so hält es nicht; es sei denn, um zu zeigen, wie wenig wünschenswert das Gewünschte war: so täuscht uns also bald die Hoffnung, bald das Gehoffte. Hat es gegeben; so war es, um zu nehmen. Der Zauber der Entfernung zeigt uns Paradiese, welche wie optische Täuschungen verschwinden, wann wir uns haben hinäffen lassen.<sup>28</sup>

Auch was folgt, liest sich wie eine Sammlung von Belegstellen zu Graciáns Roman. Es ist nur folgerichtig, daß Schopenhauer den spanischen Autor am Ende des Kapitels als Kronzeugen für die Deutung der Welt als Jammertal auftreten läßt, wenn auch romantisch aktuell umrahmt von zwei Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts, die exakt die gleiche Lehre verkünden: von Lord Byron und Giacomo Leopardi.

Wir könnten unseren Gang durch die Spiegelgalerie Schopenhauer-Gracián/Gracián-Schopenhauer hier beenden. Immer wieder und überall im Werk Schopenhauers taucht der Schatten Baltasar Graciáns auf oder dieser selbst tritt im Zitat hervor. Die "Oligarchen des Geistes", von denen Friedrich Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* spricht, hier haben sich zwei gefunden.

Sie bilden trotz aller räumlichen und politischen Trennung, eine zusammengehörige Gesellschaft, deren Mitglieder sich *erkennen* und *anerkennen* [...]. Die Oligarchen sind einander nöthig, sie haben an einander ihre beste Freude, sie

27 *Sämtliche Werke*, ed. cit., I, p. 550.

28 *Ib.*, II, p. 733.

verstehen ihre Abzeichen, – aber trotzdem ist ein Jeder von ihnen frei, er kämpft und siegt an *seiner* Stelle und geht lieber unter, als sich zu unterwerfen.<sup>29</sup>

Nietzsche, der von Schopenhauer erzogene Philosoph der Moderne, meint welthistorisch, was er sagt. Schopenhauer aber ist gerade auch im persönlichen Umgang und in der Wahrung seiner Individualität, ein solcher Oligarch, er "geht lieber unter, als sich zu unterwerfen": er ist eine *persona* im Sinne Graciáns. Und nur solchen gestattet bekanntlich Mérito, der im dritten Teil des *Criticón*, im Kapitel zwölf, die Pässe der Erdenwanderer überprüft, den Zutritt zur Insel der Unsterblichkeit.

Schopenhauer, ein Jahrhundertgeist, der doch zugleich fest im praktischen Leben verwurzelt ist, hat bekanntlich mehr, als ihm lieb sein konnte, unter der Welt gelitten, deren Überwindung er als Philosoph so eindringlich predigt. Umgekehrt ist es aber gerade Schopenhauer besser als anderen gelungen, seine private Existenz gegen den Unverstand der ihn umgebenden Bürger, Philister und Spießer zu verteidigen, mochte es dabei nun um Liebesdinge gehen, um die Gestaltung seines Tages- und Lebenslaufes oder um die Verwaltung seines Vermögens. Schopenhauer praktiziert in nordisch-protestantischer Kühle, wenn auch zuweilen entflammt von der Glut seines irasziblen Temperaments, was Ignatius von Loyola 250 Jahre zuvor von den Mitgliedern seines neugegründeten Ordens verlangt: weltkluges, von hoher Intelligenz gesteuertes Verhalten im Dienste einer Idee. Nur daß bei Schopenhauer Lehre und Person nicht im Dienste einer militanten Glaubensgemeinschaft stehen, sondern in ihm selbst zur Deckung kommen: als Versuch, die eigene Lehre zu leben. Schopenhauer berührt sich mit Gracián im Ziel einer philosophischen Selbstbehauptung, die sich den Widrigkeiten des Lebens klug, aber nicht bar aller Grundsätze entzieht. Für oder von Schopenhauer, ganz gleich, könnte der 151. Aphorismus des *Handorakels* geschrieben sein, der vom Vorausdenken handelt – "Pensar anticipado" – und mit den Sätzen schließt:

Toda la vida ha de ser pensar para acertar el rumbo. El consejo y providencia dan arbitrio de vivir anticipado.

29 F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, ed. G. Colli u. M. Montinari, München <sup>2</sup>1980, vol. II, p. 218 (no. 261).

Schopenhauer, der Selbstdenker, hat zweifellos diesem Rezept vertraut, in seiner Philosophie ebenso wie im täglichen Leben, ob es sich dabei nun um die Flucht vor der Cholera aus Berlin handelt, um die Entscheidung für Frankfurt am Main und gegen Darmstadt als ständigen Wohnsitz, um die dort gewählten Lebensgewohnheiten oder – immer wieder – ums Geld. Das Ziel der Schopenhauerschen Lebensphilosophie ist, was die Deutung der Welt und die Praxis in ihr betrifft, an sich ein durchaus philosophisches: Illusionslosigkeit. Um aber dieses Ziel zu erreichen oder sich ihm wenigstens anzunähern, bedarf es der Lebenserfahrung und nur hilfsweise auch der theoretischen Durchdringung der Welt. Zu lange dauert es, bis die abstrakte Erkenntnis einholt, was die Erfahrung schon immer weiß oder aber verfehlt. Im zweiten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* schreibt Schopenhauer

Nur wer das Wesen der Menschen, wie sie in der Regel sind, intuitiv erkannt hat und ebenso die Individualität des gegenwärtigen Einzelnen auffaßt, wird diesen mit Sicherheit und richtig zu behandeln verstehn. Ein anderer mag alle dreihundert Klugheitsregeln des *Gracian* auswendig wissen; dies wird ihn nicht vor Balourdissen [Tölpelien] und Mißgriffen schützen, wenn jene intuitive Erkenntnis ihm abgeht. Denn alle *abstrakte Erkenntnis* gibt zuvörderst bloß allgemeine Grundsätze und Regeln; aber der einzelne Fall ist fast nie genau nach der Regel zugeschnitten [...].

Meistens nämlich

dienen jene trefflichen Grundsätze und Regeln höchstens, uns hinterher die Größe des begangenen Fehlers ermessen zu lassen. Freilich wird hieraus mittelst Zeit, Erfahrung und Übung die Weltklugheit langsam erwachsen; weshalb in Verbindung mit diesen die Regeln in abstracto allerdings fruchtbar werden können.<sup>30</sup>

Schopenhauer ist, das zeigt sein wechselvolles und doch andererseits so gradliniges Leben, souverän genug, dieses Stadium zu erreichen. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: Als sein französischer Jugendfreund Anthime Grégoire ihm anbietet, einen Teil des ererbten Vermögens von Paris aus zu verwalten, geht Schopenhauer, durch Fehlspekulationen und Verluste vorsichtig gemacht, nicht darauf ein, sondern legt gegen den Rat des Freundes einen Teil des Geldes bei einer Pariser Versicherungsgesellschaft an.<sup>31</sup> Auf der Rückseite des Briefes vermerkt der weltkluge Philosoph den Titel der 144. Regel

30 *Sämtliche Werke*, ed. cit., I, pp. 101 s.

31 Cf. Schopenhauer, *Gesammelte Briefe*, ed. cit., p. 531.

des *Oráculo manual* (die ihrerseits auf Ignatius von Loyola zurückgeht<sup>32</sup>). "*Entrar con la ajena para salir con la suya.*" (Mit der fremden Angelegenheit auftreten, um mit der seinigen abzuziehen.) Schopenhauer ist durch Erfahrung klug geworden, er setzt dem Angebot des Freundes, ob berechtigt oder nicht, Mißtrauen entgegen, er realisiert konkret, was die Regel Graciáns in seinem Kopf beschreibt. Anthime Grégoire, der Weltmann, distanziert sich übrigens, das sei am Rande erwähnt, auch seinerseits von seinem Jugendfreund: Nach einem Wiedersehen im Jahre 1845 erklärt er den scheinbar so weltfremden, leicht erregbaren und von indischer Philosophie schwärmenden Denker schlichtweg für verrückt: "*Il passe pour fou et il doit l'être en effet.*"<sup>33</sup> Sollte sich hier nachteilig ausgewirkt haben, so wäre zu fragen, daß der Freund nur intuitiv urteilt, ganz ohne Kenntnis der Lebensklugheit eines Gracián?

Arthur Schopenhauer, der schriftstellernde Philosoph, und Baltasar Gracián, der philosophierende Schriftsteller – es ist an der Zeit, die Summe zu ziehen. Als der französische Philosoph Frédéric Morin im März 1858, fast genau 200 Jahre nach dem Tode Graciáns, Schopenhauer seine Aufwartung machen darf, bringt dieser das Gespräch sogleich auf Hegel: "*Je parie que vous prenez au sérieux la philosophie hégélienne.*" Um Morins Hinweis auf Hegels "*succès si universel et si prodigieux*"<sup>34</sup> zu begegnen, erzählt Schopenhauer dem Bildungsreisenden aus Frankreich eine Geschichte, "*un conte espagnol que j'ai lu toujours avec un infini plaisir comme l'apologue le plus complet de l'imbécillité humaine*". Die Geschichte, die Morin nach Schopenhauers Version in französischer Sprache wiedergibt, stammt von Gracián. Schopenhauer hat sie aus dem dritten Buch des *Criticón*, wo von jenem Scharlatan die Rede ist, der es versteht, einer staunenden Menge einen Esel als Weltwunder und Genie vorzustellen. Schopenhauer hat die Passage aus dem ersten Band der Gesamtausgabe der Werke Graciáns von 1702 sorgfältig ins Deutsche übertragen und als sog. "Spanische Rhapsodie" wortwörtlich in die Vorrede zur ersten

32 Cf. Ignacio de Loyola, *Obras completas*, Madrid 1952, p. 231 (*Ejercicios espirituales*, no. 332: "Propio es del ángel malo, que se forma *sub angelo lucis*, entrar con la ánima devota y salir consigo: es a saber, traer pensamientos buenos y sanctos conforme a la tal ánima justa y después, poco a poco, procura salirse trayendo a la ánima a sus engaños cubiertos y perversas intenciones.").

33 Schopenhauer, *Gespräche*, ed. cit., p. 16.

34 Zum folgenden cf. ib., pp. 324 ss.

Auflage seiner *Beiden Grundprobleme der Ethik* übernommen. Die Erklärung für diesen ungewöhnlichen Schritt liefert Schopenhauer uns selbst im Handexemplar der genannten Gracián-Ausgabe. Dort hat Schopenhauer die Seiten 285-287, auf denen die Episode sich findet, jeweils groß mit dem Vermerk "Hegelsche Philosophie" überschrieben.<sup>35</sup> Auch in der Vorrede der *Ethik* läßt Schopenhauer keinen Zweifel an der polemischen Absicht, mit der er so Gracián aktualisiert:

Um nun die [...] Erklärung eines zu allen Zeiten sich wiederholenden Phänomens zu ergänzen, will ich eine Stelle aus meinem spanischen Favoritautor mitteilen, welche, da sie durchaus belustigend ist und eine Probe aus einem vortrefflichen, in Deutschland so gut wie unbekannten Buche gibt, dem Leser jedenfalls willkommen sein wird. Besonders aber soll diese Stelle vielen jungen und alten Gecken in Deutschland zum Spiegel dienen, welche im stillen, aber tiefen Bewußtsein ihres geistigen Unvermögens den Schalken das Lob des *Hegels* nachsingen und in den nichtssagenden oder gar nonsensikalischen Aussprüchen dieses philosophischen Scharlatans wundertiefe Weisheit zu finden affektieren.<sup>36</sup>

Der Ort, an dem Gracián die Ehre zuteil wird, von einem der größten Philosophen aller Zeiten ausführlich zitiert und übersetzt zu werden, die Vorrede zu den beiden Preisschriften, zeugt von derselben Absicht. Geht es doch Schopenhauer vor allem darum, der Königlichen Dänischen Sozietät der Wissenschaften eine Lektion zu erteilen: Hatte sie nicht im Gegensatz zur Königlichen Norwegischen Sozietät der Wissenschaften gewagt, Schopenhauers Schrift über das Fundament der Moral *nicht* preiszufrönen? Und hatte sie nicht unter anderem darauf hingewiesen, daß einiger hervorragender Philosophen der Gegenwart – Schopenhauer vermutet: Fichte und Hegel – nur ungebührlich, ja abfällig Erwähnung getan worden sei ("plures recentioris aetatis summos philosophos tam indecenter commemorari, ut iustam et gravem offensionem habeat")?<sup>37</sup> Ein solcher Tadel aber ist nach Schopenhauer weit schlimmer, da breitenwirksamer als

wenn ein Bund zur Verherrlichung des Schlechten verschworener Journalschreiber, wenn besoldete Professoren der Hegelei und schmachttende Privatdozenten, die es werden möchten, jenen sehr gewöhnlichen Kopf, aber ungewöhnlichen

35 *Der handschriftliche Nachlaß*, ed. cit., V, p. 493.

36 *Sämtliche Werke*, ed. cit., III, p. 505.

37 *Ib.*, III, p. 814.

Scharlatan als den größten Philosophen, den je die Welt besessen, unermüdlich und mit beispielloser Unverschämtheit in alle vier Winde ausschreien [...].<sup>38</sup>

Gracián nun liefert Schopenhauer mit seiner Geschichte des Jahrmarktschreiers und Scharlatans die Allegorie des Falles, "so wundervoll zeitgemäß, daß der Verdacht entstehen könnte, sie sei 1840 und nicht 1640 abgefaßt", wie der zu seinem Leidwesen nur einmal preisgekrönte und in seiner Universitätskarriere gescheiterte Philosoph schreibt.<sup>39</sup> Schopenhauer tut hier genau das, was Literatur- und Geschichtswissenschaft uns heute ausdrücklich verbieten wollen: er aktualisiert ohne jede historische Rücksicht einen klassischen Text im Blick auf die eigene, ja die ganz persönliche Situation. Gerade damit allerdings liefert uns Schopenhauer ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Klassiker überleben: in der Anagnoresis.

38 Ib., III, p. 495.

39 Ib. III, pp. 506 s.

## RESUMEN

El filósofo Arturo Schopenhauer era un destacado conocedor de la literatura española, desde el Conde Lucanor hasta Moratín. Entre los clásicos de su biblioteca, de los cuales él poseía el texto original en español, Gracián ocupa el primer lugar, presentándose en ediciones sueltas y en una edición completa de 1702.

Schopenhauer, quien había comenzado con el estudio del español en el año 1825 en Berlín y tenía amistad con el conocido hispanista Johann Georg Keil, es un severo crítico de las traducciones francesas y alemanas de Gracián. El mismo traduce el *Oráculo manual* y un capítulo del *Crítico*. Su muy desarrollada compenetración con el genio del idioma tendría que haber sido un motivo para su detenida ocupación con el jesuita español. El admira al estilista Gracián y ante autores alemanes lo presenta como un modelo luciente. Otro motivo, y aún más importante, es evidentemente la visión del mundo en Gracián y, no por último, la filosofía pragmática de éste. Desde luego que la reacción de Schopenhauer, como libre ciudadano del siglo XIX, es totalmente diferente a la de un Gracián cuidadoso, envuelto en las trabas de una sociedad cortesana. Empero la evidencia, con la que Schopenhauer se aparta de la multitud, corresponde por completo a la posición elitista de Gracián. También es común en ambos autores la valorización del mundo como *engaño*.

El análisis del hombre hecho por Gracián ha servido decisivamente de ayuda a Schopenhauer, para tomar la correcta determinación frente al cotidiano vivir privado y comercial, pero también, para avalorar debidamente el éxito de su antípoda y contrincante Hegel. Es sin embargo decisivo que ambos autores, tanto Schopenhauer como Gracián, coinciden en las categorías de un menosprecio filosófico del mundo.





## ELEMENTOS COMPARABLES DE LA FILOSOFÍA MORAL EN LAS OBRAS DE BALTASAR GRACIÁN Y SALVADOR ESPRIU

Heinrich Bihler

Tenemos ya varias informaciones sobre la recepción de Gracián en autores españoles del siglo XX,<sup>1</sup> pero que yo sepa faltan por completo estudios sobre su recepción en la literatura catalana de este siglo. Esta carencia se explica fácilmente por el hecho de que autores catalanes desde la edad media hasta nuestros días, y sobre todo a partir de los movimientos literarios del *modernisme* y del *noucentisme*, por razones muy diversas raramente solían y suelen inspirarse en autores "castellanos", o sea que escriben en *castellà* como generalmente denominan los catalanes la lengua española. Si ya merecen su atención sólo pocos autores "castellanos" del siglo XX – creo que se reducen a dos, Antonio Machado y Ramón del Valle-Inclán –, el interés por la literatura española clásica del Siglo de Oro como fuente de inspiración es casi nulo. Sin embargo, hay una notable excepción que confirma la regla, a saber la de Salvador Espriu (1913-1985), reconocido como uno de los máximos poetas de la literatura catalana. Siendo Espriu de un espíritu de orientación y cultura cosmopolitas, su mirada de lector abarca la literatura mundial y, por lo tanto, no excluye la literatura española. Esto se comprueba en lo que dijo en 1952 durante una entrevista: "Creo que, con la lectura de *El Predicador*, las *Cartas a Lucilio*, *La Divina Comedia*, *El Príncipe*, el *Discurso del Método*, el *Quijote*, *El Discreto* y alguna novela de ladrones y serenos, te basta para pasar, sin gritos existencialistas y demás inadecuadas expansiones, esta triste vida". Con razón María

1 Consúltase: Evaristo Correa Calderón, *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid 1961. Sobre su "huella en España", pp. 285-294. Se refiere sólo a los estudios de investigación. Manuel García Blanco, "Baltasar Gracián y las Letras Españolas contemporáneas", en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza 1958, pp. 77-88. Estudia, sobre todo, la recepción de Azorín y Unamuno. Ceferino Peralta, "El Oráculo Manual", en: M. Batllori – C. Peralta, *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza 1969, pp. 133 ss. Se refiere a las "greguerías" de Gómez de la Serna.

Aurèlia Capmany, quien cita este pasaje (al parecer traducido del catalán) en su pequeña monografía sobre Espriu, constató que éste seguramente no escogió las obras al azar, antes, según la autora, "los títulos propuestos encierran un programa intelectual y ético".<sup>2</sup> En efecto son obras de un pasado lejano del siglo XVII atrás hasta la antigüedad bíblica. Es decir, muy lejos de la abrumadora realidad histórica del primer decenio de la dictadura franquista a la cual los escritores modernos contestan con un existencialismo demasiado ruidoso a partir de la década de los cuarenta. Opone Espriu, pues, a esta tendencia de moda a principios de la década de los cincuenta la lectura de autores y obras que se prestan a una meditación reposada sobre valores auténticos de la existencia, que transmiten sabiduría, ideas claras y críticas sobre la vida, la muerte y el más allá y que, por lo tanto, presentan una ayuda más segura y eficaz bajo las circunstancias actuales. Tal ayuda le dan también dos obras capitales de la época barroca española, el *Quijote* de Cervantes y *El Discreto* de Gracián. Al caracterizar Maria Aurèlia Capmany *El Discreto* como "el libro que da las más elegantes, distantes y aristocráticas normas de conducta" y que "nos recuerda las normas de convivencia propuestas en el libro: el ideal de medida, ponderación, la armonía entre grandeza de ánimo y elegancia de trato, el acorde entre genio e ingenio", está seguramente muy cerca de lo que entonces pensara Espriu sobre este libro y sobre la actitud estética y moral de su autor.

Cabe, pues, preguntarse si tal conocimiento de *El Discreto*, y probablemente también de otras obras de Gracián, sobre todo el *Oráculo Manual* y *El Criticón*, se reflejen en su poesía de la década de los cincuenta en adelante, y si, aunque no fuera así o al menos difícil de comprobarlo, valdría la pena de comparar ideas, temas, motivos y elementos de las obras de ambos autores mencionados. Antes de contestar a estas preguntas me parece indispensable presentar brevemente al poeta catalán a quien, supongo, no conozcan todos los especialistas de Gracián ni todos los lectores del presente volumen. Salvador Espriu, nacido en 1913 en Santa Coloma del Farnés, bastante cerca de Barcelona, oriundo de una familia burguesa – el padre fue abogado y notario –, estudió derecho e historia antigua durante

2 Maria Aurèlia Capmany, *Salvador Espriu*, Barcelona 1971, pp. 9 ss. Aunque no conste claramente de la "nota del autor" (p. 3) supongo que el comentario citado de Espriu esté traducido igualmente del catalán.

la Primera República; tuvo que abandonar una carrera posible como egiptólogo al estallar la Guerra Civil Española, y al morir su padre se vió obligado a ganar el pan de cada día para sí y sus familiares con un trabajo que no le satisfacía, en una compañía de seguros. Así varias circunstancias personales, como graves enfermedades y la muerte de familiares durante su niñez, la catástrofe de la Guerra Civil y la dictadura franquista dejaron una impresión imborrable en su vida y contribuyeron a expresar sus sentimientos con una fina y sutil sensibilidad impregnada de tristeza y pesimismo, aunque no sin vislumbres de una delicada esperanza. Domina toda la gama del arte de escribir, lo que no impide que sea primordialmente un intelectual, un pensador y, hasta cierto punto, un filósofo. Esto se verifica en su obra narrativa y dramática, pero ante todo en su poesía. Como filósofo le obsesiona la problemática ontológica y existencial, particularmente la contextura hombre – Dios – vida – muerte – el más allá en la que resume, como no deja de repetirlo, la "meditació de la mort". Estrechamente relacionada con su preocupación existencial y religiosa se revela su constante búsqueda de la verdad o sea la problemática cognoscitiva, epistemológica, y no menos le preocupa la pregunta por las condiciones y normas de la conducta moral. Espriu no dedica tratados o ensayos teóricos a todos estos temas filosóficos. Antes, como ecléctico, prefiere expresar sus ideas y sentimientos en poesía y de manera circunstancial. Con Goethe opina que la poesía en primer lugar es poesía de circunstancias. Además, su poesía se caracteriza tanto por una metafórica plástica concreta y no raras veces grotesca y cifrada, con el fin de dar a sus meditaciones una expresividad lírica, como por una escritura dialéctica ambigua y sobre todo aforística, breve y concisa, clara y sencilla, y con el fin de relajar la tensión lírica y resumir de manera más asequible a sus lectores sus ideas claves.<sup>3</sup>

3 Las más conocidas monografías sobre Espriu son: Maria Aurèlia Capmany, op. cit., sobre su vida pp. 41 ss. Josep Maria Castellet, *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Barcelona 1971, sobre "La Bíblia i la tradició mística jueva", pp. 100 ss, y sobre "Breu consideració sobre la poesia d'Espriu en relació amb l'estil del Barroc", pp. 135 ss. Kurt Süß, *Untersuchungen zum Gedichtwerk Salvador Esprius*, Nürnberg 1978, pp. 1-71, estudio de conjunto sobre el autor, su obra y la crítica. Sobre el concepto de "circunstancia" aplicado a la poesía opina Espriu: "Potser tota la poesia és a més d'ambigua y dialèctica, circumstantial", en el prólogo a *Setmana Santa*, Barcelona, ed. Polígrafo, 1972.

Este esbozo de rasgos esenciales de la vida de Espriu, de su pensamiento y su escritura nos suministra ya indicios de parentesco con Gracián. Destacamos los siguientes rasgos comunes: 1º Gran apego a la lectura, al estudio de las letras y de la cultura en general con especial ahinco a la de la antigüedad bíblica y clásica. 2º Vida de los dos intelectuales en una sociedad impregnada de un estado de crisis; Gracián en la de la monarquía de la Casa de Austria en decadencia política, económica y, sobre todo, social y moral, lo que también infunde a Gracián un pesimismo, o mejor dicho, un desengaño que se revela totalmente en *El Criticón*. 3º Al igual que Espriu, Gracián es de un espíritu sutil, agudo, y domina toda la gama del arte de escribir, arte que concentra en la prosa. 4º Con todo el apego a consideraciones filosóficas, no se puede calificar a Gracián de filósofo; como Espriu es en primer lugar un espíritu ecléctico, un escritor al que importa mucho la variedad, la mezcla de estilos, géneros y conceptos abstractos con experiencias vitales, con circunstancias reales, personales e históricas. 5º Sin embargo, lo que les une ante todo es su alta estimación de la sabiduría, su preocupación por los valores espirituales y las normas de la conducta moral, social y política, así como su constante insistencia en la verdad; con ello se explica su común predilección por las obras sapienciales de la Biblia y las *Epístolas Morales* de Séneca a Lucilio. 6º En el arte de escribir, finalmente, les une el uso de lo grotesco, de la expresión dialéctica y laberíntica y de una metafórica animalística. Pero lo que tienen en común en particular es el estilo aforístico, como acabamos de caracterizarlo en Espriu. Lo encontramos en todas las obras de Gracián, pero de manera especialmente concentrada en *El Discreto* y el *Oráculo Manual*. Aunque Gracián se distingue de Espriu por su tendencia a lo muy agudo y conceptístico, estilo típico de su época, le une a Espriu el hecho de que ambos exigen de sus lectores un gran esfuerzo intelectual para captar las ambigüedades, silencios y secretos de sus expresiones y pensamientos. Con esta tendencia muy moderna Gracián podía revelarse como una fuente perfectamente adecuada a la expresión lírica del siglo XX. Podrían enumerarse más rasgos generales que ambos autores tienen en común o que los diferencian. Sin embargo, resulta más eficaz enfocar el parentesco referente a temas, motivos, conceptos o, brevemente dicho, elementos especiales que en sus obras parecen comparables. Son a mi ver los que se refieren a nociones de la filosofía moral, expresadas a lo largo

de toda la obra de los dos autores, en Gracián particularmente en *El Discreto* (1646), el *Oráculo Manual* (1648) y *El Criticón* (I, 1651, II, 1657), mientras que en Espriu se destaca netamente el poemario de *La pell de brau*, *La piel de toro* (1960) por su temática hispánica, libro del cual analizaremos algunos poemas.

Antes de entrar en el análisis se imponen una observación previa así como una breve presentación del poemario. La observación se refiere a las preguntas arriba mencionadas acerca del reflejo de elementos gracianos en la poesía de Espriu y de la utilidad de la comparación de dichos elementos en ambos autores. Aclaremos este punto. Sabemos que los elementos mencionados no son nuevos en Gracián, que sus fuentes principales son la Biblia y las obras de Séneca, los cuales ha transformado de manera original; lo mismo vale *mutatis mutandis* para Espriu.<sup>4</sup> Por lo tanto, el fin de la comparación de los elementos gracianos con los de Espriu no consiste en descubrir huellas directas de Gracián en Espriu – aunque tal vez las haya – sino poner de relieve tanto el diferente empleo que de ellos hacen como la pervivencia y la transformación de preocupaciones de Gracián en el siglo XX estudiadas en elementos particulares.

Aclarada, pues, la concepción metódica y la finalidad del estudio, queda como preliminar la presentación del ciclo poético de *La pell de brau* para los lectores no especializados en la obra de Espriu. La

4 Sobre la Biblia y Séneca en Gracián consúltese: Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro, Philadelphia/London 1948-50, y Baltasar Gracián, *Oráculo Manual y Arte de prudencia*, edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro, Madrid 1954. Así como Karl Alfred Blüher, *Seneca in Spanien. Untersuchung zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13.-17. Jahrhundert*, München 1969, sobre "Gracián und die Rezeption Senecas im moralistischen Schrifttum", pp. 371-442. Georg Eickhoff, "Die 'Regla de gran maestro': das *Oráculo manual* im Kontext biblischer und ignatianischer Tradition", estudio publicado en el presente volumen. Sobre la Biblia y Espriu: H. Bihler, "*Setmana Santa* (1971) de Salvador Espriu. Ejemplo de poesía religiosa crítica en la actualidad", en *Iberoromania*, 9 NF (1979): 98-121; id., "Zur Bibel als Inspirationsquelle der katalanischen Gegenwartsliteratur: Das Markus-Evangelium in *Setmana Santa* (1971) von Salvador Espriu", en *Iberoromania*, 15 NF (1982): 70-86; id., "Salvador Espriu, *La pell de brau*, Nr. XXIV, XXV und XLIX", en *Interpretationen zur spanischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., Vervuert, en prensa. En este estudio que se basa en los mismos poemas que el artículo presente, se dan más detalles sobre *El Predicador* como fuente de inspiración. Aquí se tiene aún más en cuenta la inspiración causada por Séneca, pero haría falta un estudio aparte sobre el estoicismo y senequismo de Espriu.

piel de toro, conocida imagen de la Península Ibérica, empleada primero por el antiguo geógrafo Strabo, pisoteada y ensangrentada durante su historia, viene a ser en este poemario el símbolo de la tragedia de la Guerra Civil Española o sea, como reza un verso, "la infinita tristesa del pecat / de la guerra sense victòria entre germans" (poema VI). En una visión mítica el poeta evoca esta tragedia y sus consecuencias. Se acuerda de la de los judíos, quienes después de la destrucción del templo de Jerusalén fueron a este país del Oeste, Sepharad, donde como sephardíes pensaban reconstruir, por así decir, un nuevo templo. En su conjunto el poemario medita sobre esta tragedia, incluida la de la época franquista, sobre la degeneración física, moral y espiritual de los individuos y la colectividad, sobre sus angustias existenciales, ontológicas y metafísicas. El poemario, sin embargo, no se concluye sin atisbos de esperanza, de fe en la reconstrucción moral de Sepharad, de España.

Como moralista le preocupa a Espriu particularmente la reforma moral tanto de los que guían la nación como de los guiados. Ejemplifican a mi ver modélicamente esta actitud los poemas XXIV, XXV y XLIX los cuales analizaremos más de cerca en cuanto a los elementos comparables con Gracián,<sup>5</sup> no sin echar una mirada a unos poemas más de este ciclo y de otros libros poéticos del autor. Véanse los textos íntegros de los poemas XXIV, XXV y XLIX en el anexo del presente estudio.

Comencemos el análisis con un elemento central en *El Críticón*, ya muy explotado por Quevedo en sus *Sueños*, el tema y motivo del trueque del orden moral de las cosas, del "mundo al revés" o "mundo trabucado" como lo designa Gracián, y está presente igualmente en poemas de Espriu y en pasajes aislados de la Biblia. Dentro del marco general del "mundo al revés" aparece comparable en textos de Espriu

5 Utilizo las siguientes ediciones de Gracián y Espriu: Baltasar Gracián, *Obras Completas*, estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960. De las obras más citadas en este estudio utilizo las siguientes abreviaturas: D = *El Discreto*, OM = *Oráculo Manual* y C = *El Críticón*. Salvador Espriu, *Obras Completas, Años de aprendizaje, Poesía 1/2*, edición bilingüe, versión de Andrés Sánchez Robayna y Ramon Pinyol Balasch, Barcelona, Edicions del Mall, 1980, resp. 1981. *La pell de brau*, en: *Poesía 2*. Abreviaturas: PB = *La pell de brau*, CA = *Cançons d'Ariadna*, SS = *Semana Santa*, PBG = *Per a la bona gent*. Salvador Espriu, *Semana Santa*, edición bilingüe, traducción: Basilio Losada Castro, Barcelona, Ediciones Península, 1972. Menciono esta edición ya que este poemario aún no está incluido en la de "Años de aprendizaje".

y Gracián así como en el *Predicador* el aspecto especial de la jerarquía social invertida, o sea de los siervos o esclavos arriba y los señores o príncipes abajo. Examinemos los primeros pasajes de las tres obras:

el neci està situat en altes dignitats, però l'ancià i el ric han de seure en llocs inferiors (Qo 10,6).

Veig esclaus anar a cavall i prínceps anar a peu com esclaus (Qo 10,7).<sup>6</sup>

Si, estos esclavos de sus apetitos, siervos de sus deleites, los Tiberios [etc...], éstos son los adorados. Y al contrario, los que son los verdaderos señores de sí mismos, libres de toda maldad, éstos son los humillados. En consecuencia de esto, mira aquellos muy sanos de corazón tendidos en el suelo, y aquellos otros, tan malos, muy en pie, [...] De suerte que todos los buenos van por tierra y los malos andan ensalzados (Gracián, C I, VI).

El servent es passeja / dalt del cavall / del príncep que camina / ara descalç. / Amb un garrot amida / esquena i cap / de l'amò que perdía, / sempre callant, / fins el darrer vestigi / de dignitat (Espriu, PB X).<sup>7</sup>

Espriu se sirve, al igual que el *Predicador*, de la imagen del caballo para subrayar la distancia vertical, lo anormal y paradójico del trueque de los respectivos papeles normales, así como la arrogancia y soberbia del que los trastorna. No cabe duda que Espriu se acordó del versículo 10,7 del *Predicador*; los aforismos de este libro sapiencial, como también los de los *Proverbios*, se vislumbran en muchos poemas del autor. La visión particularmente pesimista de Qohélet, del *Predicador*, correspondía en alto grado a la de Espriu, como, con cierta restricción, a la de Gracián. Este también se inspiró de los versículos citados del *Predicador*. Pero se atiene más al versículo 10,6, el cual subraya el trueque de los papeles del necio y del sabio (a lo que corresponde el estado del anciano y el rico – probablemente en un sentido ético, y lo relaciona con el aspecto moral de la dignidad).

6 Para poder comparar mejor el texto bíblico con el de Espriu, cito de la traducción catalana de la Biblia, Edición de Fundación Bíblica Catalana: *Biblia*, Barcelona, Alpha, 1968. Traducción española mía (en vez de la de la edición de la Biblia de Jerusalén de 1981, la cual no me satisface) de Qo 10,6 y 10,7: "El necio está situado en altas dignidades, pero el anciano y el rico han de sentarse en sitios (lugares) inferiores. Veo esclavos ir a caballo y príncipes andar a pie como esclavos".

7 "El sirvo se pasea / sobre el caballo / del príncipe que anda / ahora descalzo. / Con un garrote mide / espalda y cabeza / del amo que perdía, / siempre callando, / hasta el postrer vestigio / de dignidad."

Partiendo, pues, de la idea formulada en este versículo – y quizás también inspirado por versículos parecidos (*Proverbios* 19, 10 y 30, 22) – la concentra en el contraste de vicios y virtudes, de buenos y malos, desarrollando y variando infinitamente este revés moral en la *crisi* I, VI, titulada "Estado del siglo", luego en la *crisi* I, IX, titulada "El golfo cortesano", y aún mucho más en las otras dos partes de la novela.

Esprui también evoca las deficiencias morales en los poemas que estudiaremos más adelante. En los versos antes citados le preocupan, al igual que al *Predicador* en *Qo* 10,7, la inversión de los papeles sociopolíticos de príncipe y siervo. Sin embargo, Esprui modifica, a diferencia del *Predicador*, radicalmente los papeles. De acuerdo con el *Evangelio de San Marcos* 10, 42-45, el pueblo no debe ser el siervo sino el maestro; así lo exige Jesús de sus discípulos. El *príncep* en los versos de *PB* X es el guiado, el pueblo al que tendría que servir el que guía, el *servent* o sea el jefe de estado o cualquier otro jefe. Este "siervo" abusa del poder, roba el caballo del "príncipe" al que humilla dejándolo descalzo, es decir en indigencia, dándole golpes, reduciéndole al silencio y, sobre todo, privándole de su dignidad. En los versos restantes del poema el poeta intensifica la evocación del martirio con imágenes que hacen pensar en la Pasión de Cristo, y al mismo tiempo pone en duda la confianza simple de siervo-jefe en un interminable abuso del poder. La alusión a la dictadura de Franco y al sufrimiento del pueblo español en los años cincuenta es obvia. Algunos de los poemas XI a XXII aluden a esta deficiencia, y en el poema XXIII se habla por primera vez de un jefe futuro: "Desperta, desperta i digues quina mà / podrà collir d'aquest vellíssim fang / la crossa de la nova autoritat", y se insiste al final del poema: "et preguntem pel qui després ha de guiar / un altre breu moment del cansat pas / de les generacions de Sepharad."<sup>8</sup> Este final del poema XXIII lo repite con una variación al comienzo del poema XXIV: "Si et criden a guiar...". En lo siguiente examinaremos los poemas XXIV, XXV y

8 "Despierta, despierta y di qué mano / podrá alzar de este fango viejísimo / la vara de la nueva autoridad" y "te preguntamos por quien ha de guiar más tarde / otro breve momento del paso cansado / de las generaciones de Sepharad."



XLIX en cuanto a los elementos comparables con Gracián.<sup>9</sup> Veamos cómo Espriu desarrolla en su poema XXIV, en los versos 18 a 24, la temática del "mundo al revés", del trueque de los papeles de los guiados y del que guía. Precisan ahora el papel auténtico de quien en lo futuro se espera ser una "nueva autoridad": ser humilde, rebajarse y servir a los desvalidos, a los que sufren y quienes por tal razón, de acuerdo con el Evangelio, tienen que considerarlos como a sus "únicos señores". Repite Espriu la idea del pueblo como "únic senyor" en varios otros poemas refiriéndose, como aquí, al pueblo español en general o al pueblo catalán en particular. A la situación trágica de este pueblo bajo Franco dedica poemas impresionantes, anteriores y posteriores al poemario de *PB*. En ellos evoca, sobre todo, su propio papel de servir a su pueblo catalán como "príncep de la nit del meu poble" y "servent dels homes de dolor",<sup>10</sup> muy de acuerdo con la exigencia expresada a principios del poema XXV de que no sólo un jefe político sino todos (los que tienen función responsable en cualquier sentido, como pueden ser interpretados estos versos) tienen que servir con mucha humildad: "diremos la verdad, sin reposar, / por el honor de servir, bajo los pies de todos". Ello hace recordar al Evangelio según San Juan, al episodio de la Cena, donde Jesús lava los pies a sus discípulos (*San Juan* 13,50), al igual que en el poema XLIX en el que el poeta en el papel de profeta exhorta al hombre (de Sepharad) al "honor de servir". De estos ejemplos que podrían multiplicarse,<sup>11</sup> resulta claramente que Espriu, en la situación de crisis de su pueblo y su país en el siglo XX demuestra un humanismo democrático, auténticamente ético.

¡Qué lejos está esta simpatía por el pueblo (en el sentido amplio de la palabra) de la actitud de Gracián! A este padre jesuita del siglo XVII le preocupa únicamente el ideal de la perfección del individuo superior, del "varón sabio, eminente, en su punto", etc., como lo define Gracián. Consciente de su superioridad y siendo "señor de sí mismo", este "varón" es también él de los otros, de los inferiores, de los que se

9 Para más detalles sobre forma y contenido de estos tres poemas remito a mi estudio en prensa citado en la nota 4. Sobre el conjunto del poemario *PB* consúltense además: Arthur Terry, "The Public Poetry of Espriu: A Reading of *La pell de brau*", en *Iberoromania*, 9 NF (1979): 76-97.

10 Así en el poema "El gobernador" del libro *Mrs. Death*, 1952, resp. "Sentit a la manera de Salvador Espriu" de *El caminant y el mur*, 1954.

11 Se desarrolla más este aspecto en mi artículo en prensa, citado en la nota 4.

*serve*, no *les serve*. Como el tiene un "señorío natural" y es, por lo tanto, señor de los otros, así los inferiores al contrario que salen "del torno de su barro" están "ya destinados para la servidumbre", son "espíritus serviles" no nacidos para sí mismos, sino para otros.<sup>12</sup> Muchos otros pasajes de su obra comprueban esta actitud de la que trata *in extenso* C II, V, con el significante título "Plaza del populacho y corral del vulgo". Es verdad que Gracián, siguiendo en principio la tradición de Séneca y otros autores antiguos, entiende por "vulgo" los ignorantes y necios de cualquier capa social, pero incluye la masa del "populacho" (idiminitivo peyorativo!) que se revela incapaz de reconocer los valores de los "varones eminentes". Espriu también evoca deficiencias del pueblo, de los que sirven a los señores: "És ara vil el poble de senyors, / s'ajup en el seu odi com un gos, / lladra de lluny, de prop admet bastó, / enllà del fang segueix camins de mort" (*PB XXV*). Ya hemos visto cómo Espriu evoca en *PB X* el estado de indignidad del pueblo-"príncipe", pero en *PB XXV* lo acentúa el poeta con la imagen del perro, *gos*, imagen que repite aún con más expresividad en el famoso poema *Indesinenter* (*CA*, 1967) y en el no menos famoso poema XX de *SS* (1971). Con esta imagen que expresa la cobardía y el miedo del pueblo parece Espriu muy cerca de la valoración del "populacho" de Gracián. Sin embargo, el contexto de los poemas de Espriu no deja duda alguna de su simpatía, de su con-pasión para con el pueblo, con más énfasis en los últimos poemas de *PB*, a partir del número XLVI; y en el poema *Indesinenter* la combina con evocaciones de esperanza y de confianza en que el pueblo venza el estado de abatimiento debido a la Guerra Civil y a la dictadura.<sup>13</sup>

Más cerca de Gracián está Espriu en cuanto a los conceptos evocados en *PB XXIV*, vv. 5-10: "aparta l'or, / la son i el nom. / També la inflor / buida dels mots, / la vergonya del ventre / i dels honors". Son estos versos tetrasilábicos, trocáicos, auténticos aforismos, los cuales se podrían leer como un texto independiente. Lo mismo vale para otros versos de este poema, de los poemas XXV y XLIX, de muchos otros de *PB* y de otros libros. Es una poesía típicamente aforística por sus conceptos y por su expresión alusiva, concisa y clara a la vez. Debido

12 *D II*, p. 83.

13 El poema "Indesinenter" concluye con la confianza de que el pueblo volverá a asumir su papel de "l'amo de tot, / no gos mesell, / sinó l'únic senyor", papel que tuvo en épocas anteriores a la Guerra Civil.

al comportamiento desastroso de los que guiaban en el país, por lo cual en algunos poemas parecen apostrofados de *lladres*, ladrones, no sorprende que el poeta enumere aquí – y repita variantes en otros poemas – las deficiencias principales que el futuro jefe debe evitar. Y menos aún sorprende, dada la abrumadora experiencia vivida en Barcelona en aquella época, que Espriu nombre primero la codicia del oro y el poder que ejerce "el fort i tan injust / ordre, de l'or."<sup>14</sup> Pero amonesta no sólo a los jefes sino a todos en Sepharad a que detesten "la indecent pareneria de l'or" (*PB XXV*, v. 4), y desdeñen la ganancia (*PB XLIX*, v. 9). Tampoco falta en el marco de otras evocaciones, de situaciones y actos de protesta y frustración a lo largo del extenso e importante poema *XLI*, la sátira tradicional contra el viejo rico, para quien al morir "nunca vendrá el alba de la amarilla noche". Pero esta sátira que encontramos también en Gracián aparece refrescada por la combinación contrastiva de la posible acción positiva de la juventud, ya que "Només uns dits joves, si encara són nets, / guariran les plagues de l'estesa pell."<sup>15</sup>

Gracián no denuncia menos esta deficiencia moral ateniéndose tanto a ejemplos individuales de su experiencia en la realidad histórica, como al modelo de tal denuncia en la Biblia y las epístolas de Séneca. Alcanza su colmo esta denuncia en la *Crisi* II, III, cuyo título "Cárcel de oro y calabozo de plata" ya sugiere que para Gracián el aspecto principal es el de la pérdida del juicio, de la razón, por la pasión al dinero que reina en la sociedad dominada por "los que más poseen y menos saben" (*C II*, IV). De manera que lo peor del desengaño para "el discreto" es que "dora las más veces el oro a las necias razones de sus dueños" y hacen que estén "aplaudidas las necedades de un rico" (*D II*, p. 81). Gracián nos da un profundo análisis psicológico del principio de la perfección del "discreto" desde su torre de marfil. Pero

14 "... del fuerte y tan injusto / orden, del oro ..." *SS*, XVII. Más detalles sobre la sátira del poder del rico y de la actitud cobarde del que depende de él, en: H. Bihler, "Das Markus-Evangelium", op. cit., sobre todo pp. 76-83. Añadamos que en el poema XVIII de *SS* Espriu evoca con resignada ironía la impotencia del dependiente del poder: "aparta't sempre del conflicte / de revoltar-te contra el ric, / per ser delictes i ell invicte", apártate siempre del conflicto / de alzarle contra el rico, / por ser delito y él invicto".

15 "Sólo unos dedos jóvenes, si todavía están limpios / sanarán las llagas de la extendida piel." Continúa la temática en el poema siguiente, donde el 'yo' amonesta "que jóvenes manos / frías, fuertes, limpias", sean auténticos herederos "de los días del odio / y del desgobernio".

el poder del oro no parece afectarle directamente ni causarle angustia o verdadera tristeza, como a Espriu en la realidad histórica del siglo XX.

Con *son* "sueño", (*PB* XXIV, v. 6) se refiere Espriu a la pereza, a la falta de vigilancia, pero igualmente a la cobardía de los que guían, en este poema, en otros poemas de los que son guiados. Se repiten en *PB* y en poemarios posteriores las amonestaciones de vencer el "sueño", es decir el abatimiento, de estar despierto, de vigilar, luchar y, sobre todo, de trabajar; así en los poemas *PB* XXIII, XXIV, XLI, XLII, XLVI y XLVII pero expresado con particular énfasis en el verso "Pensa, treballa, lluita i sofreix per Sepharad" (*PB* XLVIII), y en forma de conclusión en: "treballa amb esforç perquè sigui Sepharad" (*PB* XLIX, v. 10).<sup>16</sup> Para comprender el final del poemario *PB* es importante destacar que Espriu combina, a partir del poema XLVII, con esta amonestación la de arriesgar la vida, y por lo tanto de vencer la angustia (vencimiento ya evocado en el poema XXV, en la tradición de Séneca) y el deseo de morir. Sólo así se logra la reconstrucción moral y material de Sepharad.

Gracián insiste igualmente en la necesidad del esfuerzo, de la "diligencia", de la "milicia" contra la "malicia", de la vigilancia, siguiendo con ello como Espriu una concepción arraigada desde la Biblia. Pero ve estas calidades realizadas sólo en su "varón eminente" y unidas a la calidad racional de la "inteligencia" (*D* XXI "Diligente e inteligente"). Además, no concede al vulgo la capacidad de discernir en los que mandan 'sueño' de 'vigilancia'.<sup>17</sup> De manera que no vale la pena para el "varón eminente" trabajar para este vulgo y por lo tanto servir al pueblo. En este punto se diferencia, como ya lo hemos visto, Gracián netamente de Espriu.

Por otra parte concuerda Espriu con Gracián, y también con los autores de libros sapienciales y con Séneca, en el rechazo enérgico de la "vergonya del ventre" (*PB* XXIV, v. 9, lo que varía en *PB* XXV, v.

16 "Piensa, trabaja, lucha y sufre por Sepharad" (*PB* XLVIII). El concepto de lucha recuerda en cierto modo al de milicia de Gracián (*OM* XIII, etc.), de arraigambre erasmista y senequista. Sobre *son* y su campo semántico en Espriu, doy también más detalles en mi estudio en prensa véase nota 4.

17 Ya que el vulgo tiene por "gente de gran gobierno" a los que duermen y de "otros que estarán muy despiertos, haciendo cosas grandes dice que duermen y que nada valen." (*C* II, V, p. 735).

3: "Detestem els grans ventres" y *PB XLIX*, v. 1: "Deixa que el greix dels eunucs trontolli"). Gracián lamenta que la mayoría de la gente pone "su felicidad en su vientre, sólo toman de la vida el comer que es lo más vil, de las potencias superiores no se valen ni las emplean." (*D V*, p. 94 y muchos pasajes más). Concuerdan los dos autores además en rechazar toda especie de hinchazón, sea retórica o de "hazañería" (concepto desarrollado en *D XX*). Diferencian la honra falsa de la verdadera: Espriu: "la vergonya del ventre / i dels honors" (*PB XXIV*, vv. 9-10), del "per l'honor de servir, sota els peus de tots" (*PB XXV*, v. 2, al igual que en *PB XLIX*, v. 7). Gracián distingue la "honra afectada" de la "honra como virtud", efecto del "buen obrar" (*C II*, V, donde trata detenidamente el típico comportamiento deshonesto de representantes de diversas profesiones de su época). Después exige Espriu del futuro jefe que se abstenga de la "inflor / buida dels mots" (*PB XXIV*, vv. 7-8) y de "els grans mots", (*PB XXV*, v. 3). Gracián por su parte satiriza sin cesar, sobre todo en *C*, la palabrería hueca.<sup>18</sup> Espriu, sin embargo, la evoca de manera muy sugerente como sufrimiento cotidiano al leer en los periódicos la retórica insustancial (*PB XII*).<sup>19</sup>

Espriu se distingue obviamente de Gracián en su concepto de *nom* (*PB XXIV*, v. 6), y más aún en el de *record* (*PB XXIV*, v. 17: "No esperis mai / deixar record"), es decir, en lo que en Gracián se refiere a "reputación, ostentación, figurería, hazañería" y otros matices de la "apariencia" de los que trata en varios reales en *D* y *Crisis* en *C*. Espriu, como persona modesta, detesta en su poesía todas estas actitudes. Por tal razón exhorta a los de Sepharad a desdeñar alabanzas y premios (*PB XLIX*, v. 9). Repite en varias ocasiones su convicción de no esperar una fama póstuma. En cuanto a esta actitud pesimista concuerda Espriu con el *Predicador* de 1,11 y más aún de

18 Huelga detallar aquí este elemento en Gracián, ya que lo hace Aurora Egido en su estudio sobre "Baltasar Gracián y la retórica del silencio" incluido en este volumen, y donde demuestra el constante hincapié de Gracián en los excesos de la palabra, en las lenguas "hueras y en la disonancia entre palabras y obras."

19 En *PB XII* ironiza claramente la realidad bajo la dictadura de Franco y evoca "les grasses paraules, / les més sonores, tibants, / laudatòries paraules / [...] Oh, el brou d'aliment, l'alegria / d'aquesta lletra impresa a la paella / sense oli i sense foc!" [...] "las crasas palabras, / las más sonoras, tensas, / laudatorias palabras / [...] Oh, el caldo de alimento, la alegría / de esta letra impresa en la sartén / sin aceite y sin fuego!"

2,16, donde éste proclama que el sabio no es más recordado que el necio y que con el tiempo todos son olvidados.

En Gracián, al contrario, el "hombre en su punto" quien cumple, pues, los tres famosos 'eses' del ser en su vida "santo, sano y sabio" puede también aspirar en ciertas condiciones al "parecer", a la "cortesía, gala, ostentación, reputación, etc.". Debe "saber vender una eminencia" pero siempre "guardar medio en el lucimiento" (*D* XI; y más detalles y matices sobre "ostentación" etc. en los realces XIII, XVI – donde habla de la "vanísima hinchazón" –, XVIII, XX, XXII, así como en los respectivos aforismos de *OM*). Lo que distingue particularmente el "hombre en su punto" de Gracián de la concepción de *record* en el 'yo' espriuano, es en su "tesón de inmortalidad" que aspira a la virtud en el sentido de los tres 'eses' mencionados y todos los componentes de la "discreción". En *D* XXIV Gracián los enumera en una larga lista, apoyada por otra compuesta por filósofos antiguos, Séneca entre ellos, cuyas epístolas a Lucilio menciona *expressis verbis*. Séneca insiste, en efecto, en varias epístolas en la idea de la inmortalidad del hombre virtuoso, sobre todo en las epístolas XXI y XLIV.<sup>20</sup> Además pone Gracián su idea predilecta de la fama de inmortalidad al final del *Oráculo Manual*, aforismo 300 y, como cumbre de toda su obra, le dedica la última *Crisi* III, XII de *El Criticón*.

También difieren Gracián y Espriu en sus concepciones de la verdad la cual les preocupa a través de sus obras. Su discusión es en ambos muy compleja, y por lo tanto resulta imposible exponer sus concepciones aquí. Basta con decir que para Gracián la verdad es el centro de su distanciada "anatomía moral" del estado del hombre y de su acción en la sociedad. Espriu, por su parte, en sus evocaciones líricas de *PB* no intenta matizar los aspectos de la verdad, sino insistir simplemente en la radicalidad, la intrepidez y prontitud de defenderla: "Imposaràs / la veritat / fins a la mort" (*PB* XXIV, vv. 11-13) durante la situación peligrosa de la dictadura franquista. Además exige la verdad, en el poemario *SS*, en la evocación de preguntas y dudas religiosas,<sup>21</sup> las cuales quedan totalmente fuera de consideración para

20 Gracián nunca menciona a Cervantes y su *Don Quijote* como fuente que era seguramente principal de su concepción de la fama póstuma. Pero ya se sabe que tampoco cita a Cervantes en otros aspectos.

21 A lo que aluden ya los vv 14-15 de *PB* XXIV: "sense l'ajut / de cap consol". Doy más informaciones sobre el aspecto en el estudio en prensa, citado en la nota 4. Sobre la busca de la verdad en lo religioso, véase H. Bihler, "*Setmana Santa* (1971) de Salvador Espriu ..." , op. cit., II, pp. 106 ss, y IV, pp. 111 ss.

el jesuita aragonés. Este, por lo demás, recomienda a su "discreto" "saber jugar a la verdad" (OM 210) y "sin mentir, no decir todas las verdades" (OM 181) etc., aunque la virtud "es cosa de veras" (OM 300).<sup>22</sup>

Hay, por otra parte, más concordancia entre los dos autores respecto a los conceptos senequistas evocados en el poema XLIX de los que, sin embargo, mencionaremos sólo los más importantes. Espriu y Gracián, de acuerdo con Séneca y con el ideal renacentista, consideran al hombre ser el centro del universo. En PB XLIX, vv. 3-5 Espriu recuerda al hombre de Sepharad su "alta dignitat" de ser "vella mida de totes les coses" e insiste en ello a lo largo de toda su obra y en los peligros que la amenazan.<sup>23</sup> Gracián pinta en C un cuadro extenso de la *miseria hominis*. Pero está de acuerdo con Séneca y Espriu en que el hombre es la "criatura más noble de cuantas vemos, un arca en este gran palacio del mundo" (C I, IX), y ya en D I le apostrofa de "célebre microcosmo" (de origen senequista). Sin embargo, ve realizada esta celebridad y dignidad tan sólo en el "varón eminente", mientras que Espriu y Séneca (Ep. XLVIII en el famoso aforismo "Homo res sacra homini") la conceden a toda la humanidad. La aplica Espriu, por lo tanto, expresamente a su pueblo entero, a Sepharad: "treballa amb esforç perquè sigui Sepharad / per sempre altiu senyor, mai tremolós esclau" (PB XLIX, vv. 10-11). Esto vale a decir "viure rectament" – al que volveremos luego – o dicho con Gracián: "en esa material rectitud del cuerpo (del hombre) está simbolizada la del ánimo" (C I, IX, p. 598, siguiendo una máxima de Ovidio ya comentada en *Agudeza XLIII*). Sin embargo, Gracián

22 Sobre la compleja dialéctica graciana de verdad-mentira, véase en el presente volumen el estudio de Gerhard Poppenberg: "Über Wahrheit und Lüge im graciánschen Sinne"; sobre el complejo verdad-espejo en el mismo volumen: Karl Alfred Blüher, "Mirar por dentro" die introspektive Menschenanalyse Graciáns". Véase además: Hellmut Jansen, *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genf, 1958, los § 48 "mentira-verdad" y § 49 "espejo", pp. 157 ss.

23 En el poema temprano de "I Beg Your Pardon" (CA 1949), donde el 'yo' ve amenazada la posición central del 'tu' – que es el hombre en la actualidad – por la bomba atómica. También en los poemas posteriores a PB sigue la preocupación por la posición central del hombre en el mundo, sobre todo en poemas de PBG de 1984, p. ej. en "Nos altres tots, castellers". Sin embargo, no deja Espriu de expresar una tímida esperanza en la grandeza del hombre: "Apreniem ara que les estrelles seran / donades en servitud a la grandesa de l'home. "Aprendíamos ahora que las estrellas serán / dadas en servidumbre a la grandeza del hombre" (PB XXXIX).

aplica tal "alteza de ánimo" en *OM* 128 exclusivamente a su "varón eminente", mientras que Espriu la atribuye a toda la colectividad nacional, al pueblo-señor, de acuerdo con lo dicho anteriormente y de acuerdo con la concepción del pueblo en *PB* X y XXIV. Ello en actitud contraria a la de la sumisión indigna añadida por Espriu en el verso 11: "mai tremolós esclau", la que se relaciona con los versos 6-10 de *PB* XXV. La aplicación colectiva del concepto de "altiu senyor" no le impide a Espriu el dedicar, sobre todo en *PBG*, poemas de homenaje a personalidades contemporáneas las cuales admira por sus creaciones, sus esfuerzos, su sabiduría, su bondad (en el sentido del *vir bonus* de Séneca, *Ep.* XLI) por ser de "la grandesa de l'home" (*PB* XXXIX).<sup>24</sup> Contribuyendo así a la memoria de ellas, corresponde Espriu en efecto también con el célebre aforismo *OM* 300 de Gracián "El hombre vivo amable, ya muerto memorable".

Finalmente queda el complejo tiempo-muerte-servicio en que el poeta sigue claramente a Séneca. Véanse los versos que comienzan en *PB* XLIX, vv. 6-10 con "Què pot desesperar-te, [...]". Sigue Espriu a Séneca ante todo en la constante y tan insistente meditación de la muerte como parte de la vida, en la conciencia del *cotidie morimur* (*Ep.* XXIV etc.) y de la nobleza de los "mandamientos de la eterna ley" (la *Lex Universalis* de Séneca). No menos senequista es el desdén de alabanzas etc. (*PB* XLIX, v. 10) y la expresión de la gratitud por haber vivido, el "Gràcies per haver viscut." (ib., v. 14), con que concluye sosegadamente este poema. En un mismo nivel se mueven los últimos poemas L a LIV del poemario y gran parte del último libro *Per a la bona gent*. Resume felizmente esta actitud de Espriu su constatación de lo que puede ser "poesía": "Una mica d'ajuda per a viure rectament i potser per a ben morir."<sup>25</sup>

Al definir Gracián en la última frase de *El Discreto* su concepción de la filosofía: "La misma Filosofía no es otro que meditación de la muerte; que es menester meditarla muchas veces antes, para acertarla hacer bien una sola después", concuerda con Séneca y con la concepción espriuana, varias veces repetida, la "meditació de la mort".

24 La mayoría de tales poemas reunidos en *PBG*, dedicados a escultores como Apel·les Fenosa, Frederic Marés, Josep Maria Subirachs, al Papa Roncalli, a Pau Casals y a los poetas Vicent Andrés Estellés, Jorge Guillén y Antonio Machado.

25 Constatación hecha en la entrevista de 1952 y citada en español en M.A. Capmany, op. cit. p. 9: "Además no sé lo que es la poesía, a no ser que se trate de alguna ayuda para vivir rectamente y quizá para bien morir."



Y, sin embargo, la verdad es que Gracián no la medita tanto como Espriu y Séneca, al menos no antes de *El Criticón*, que yo sepa. En esta novela el tema está presente, sobre todo en III, XI. En esta crisis lamenta largamente los horrores de la muerte, como cuando exclama "o ley por todas partes terrible de la muerte", terrible no sólo para los que matan sus vicios, sino también para los "consumados varones". Pero para éstos tiene Gracián, como lo hemos visto, el consuelo de la inmortalidad en el "teatro de la fama" (C III, XII).

Podría alargarse más la comparación entre Gracián y Espriu a base de muchos otros elementos de filosofía moral y matizar más lo que los une y diferencia de sus fuentes principales, los Libros Sapienciales de la Biblia y las *Epístolas Morales* de Séneca. Para tal propósito haría falta otro estudio.

## ANEXO

Salvador Espriu: *La pell de brau*, poemas núm. XXIV, XXV, XLIX (de *Años de aprendizaje*, Poesía/2, edición bilingüe, versión de Andrés Sánchez Robayna y Ramon Pinyol Balasch, Barcelona 1981).

## XXIV

	Si et criden a guiar un breu moment del mil.lenari pas	Si te llaman para guiar un breve momento del milenario paso
4	de les generacions, aparta l'or, la son i el nom.	de las generaciones, aparta el oro, el sueño y el nombre.
	També la inflor	También la hinchazón
8	buida dels mots, la vergonya del ventre i dels honors.	huera de las palabras, la vergüenza del vientre y los honores.
	Imposaràs	Impondrás
12	la veritat fins a la mort, sense l'ajut de cap consol.	la verdad hasta la muerte, sin la ayuda de consuelo alguno.
16	No esperis mai deixar record, car ets tan sols el més humil	No esperes nunca dejar recuerdo, pues eres sólo el más humilde
20	dels servidors. El desvalgut i el qui sofreix per sempre són	de los sirvientes. El desvalido y aquel que sufre son para siempre
24	els teus únics senyors. Excepte Déu, que t'ha posat dessota els peus	tus únicos señores. Excepto Dios, que te ha puesto bajo los pies
28	de tots.	de todos.

## XXV

Direm la veritat, sense repòs,  
per l'honor de servir, sota els peus de tots.

4 Detestem els grans ventres, els grans mots,  
la indecent parencia de l'or,  
les cartes mal donades de la sort,  
el fum espès d'encens al poderós.  
8 És ara vil el poble de senyors,  
s'ajup en el seu odi com un gos,  
lladra de lluny, de prop admet bastó,  
enllà del fang segueix camins de mort.

12 Amb la cançó bastim en la foscor  
altes parets de somni, a recer d'aquest torb.  
Ve per la nit remor de moltes fonts:  
anem tancant les portes a la por.

Diremos la verdad, sin reposar,  
por el honor de servir, bajo los pies de todos.

4 Detestamos los grandes vientres, las grandes palabras,  
los indecentes alardeos del oro,  
las cartas mal servidas de la suerte,  
el humo espeso del incienso al poderoso.  
8 Es vil ahora el pueblo de señores,  
se agacha en su odio como un perro,  
ladra de lejos, de cerca admite bastón,  
más allá del fango sigue sendas de muerte.

12 Con la canción alzamos en la oscuridad  
altos muros de sueño, al abrigo de esta ventisca.  
Se acerca por la noche rumor de muchas fuentes:  
vamos cerrando las puertas al miedo.

## XLIX

- Deixa que el geirx dels eunucs trontolli d'estèrils rialles  
i detura-les, quan et cansin, amb el puny ben clos.  
Car tu ets home, vella mida de totes les coses,
- 4 i cercaràs en va una més alta dignitat  
arreu del món que miren i comprenen els ulls.  
Què pot desesperar-te, quin mal no suportaràs,  
si acceptes el temps i la mort i l'honor de servir,
- 8 els nobles manaments de l'eterna llei?  
Desdenyós de lloances, de premis i de guany,  
treballa amb esforç perquè sigui Sepharad  
per sempre altiu senyor, mai tremolós esclau.
- 12 I quan arribis a la porta de la teva nit,  
en acabar el camí que no té retorn,  
sàpigues dir tan sols: "Gràcies per haver viscut."

- Deja que grasa de eunucos tambalee con estériles risas  
y deténlas, cuando te cansen, con bien cerrado puño.  
Pues tú eres hombre, vieja medida de todas las cosas,
- 4 y buscarás en vano una más alta dignidad  
por el ancho mundo que miran y comprenden los ojos.  
¿Qué puede desesperarte, qué mal no aguantarás,  
si aceptas el tiempo y la muerte y el honor de servir,
- 8 los nobles mandamientos de la eterna ley?  
Desdeñoso de halagos, de premios y ganancias,  
trabaja con esfuerzo para que sea Sepharad  
siempre altivo señor, nunca trémulo esclavo.
- 12 Y cuando llegues a la puerta de tu noche,  
al acabar el camino que no tiene retorno,  
sepas decir tan sólo: "Gracias por haber vivido."

## BIBLIOGRAFIA SELECTA

### 1. *Fuentes de los siglos XVI y XVII*

Alciato, Andrea

- 1985 *Emblemas*. Sebastián L. Santiago y Pilar Pedraza (eds.), introducción Aurora Egido. Madrid: Akal.

Castiglione, Baldessar

- 1955 *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*. Ed. Bruno Maier. Torino.  
1968 *La seconda redazione del "Cortegiano"*. Ed. crítica de Ghino Ghinassi. Firenze.

Covarrubias, Sebastián de

- 1610 *Emblemas morales*. Madrid.

*Emblemata*

- 1967 *Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Arthur Henkel y Albrecht Schöne (eds.), Stuttgart: Metzler

Erasmus, Desiderio

- 1932 *El Enquiridión o Manual del caballero cristiano*. Ed. Dámaso Alonso y prólogo de M. Bataillon. Madrid: R.F.E.

Peregrini, M. (= Pellegrini, Matteo)

- 1639 *Delle acutezze*. 2ª ed., Genova – Bologna.

Porqueras Mayo, Alberto

- 1986 *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill.

Ribadeneyra S.J., Pedro de

- 1952 *Obras escogidas*. Ed. Vicente de la Fuente. Madrid: Atlas (BAE, 60).

Rohr, Julius Bernhard von

- 1728 *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*. Berlin.  
1729 *Einleitung in die Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*. Berlin.

Saavedra Fajardo, Diego

- 1959 *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*. Ed. Vicente García de Diego, Madrid: Espasa-Calpe (*Clásicos castellanos*, 76, 81, 87, 102).

Santa María, Fray Juan de

- 1615 *Tratado de República y Policia Christiana*. Madrid.

Soto, Hernando

- 1599 *Emblemas Moralizadas*. Madrid.

Stieve, Gottfried

- 1715 *Europäisches Hoff-Ceremoniel*. Leipzig.

Stigliani, Tommaso

- 1627 *Dell'occhiale*. Venezia.  
1683 *Arte del verso italiano*. Bologna.

Tesauro, Emmanuele

- 1670 *Il Cannocchiale Aristotelico*. Torino.  
1673 *La filosofia morale*. 5<sup>a</sup> ed., Venezia.

Thomasius, Christian

- 1687 *Judicium vom Gracián*. En Gracián: *Homme de Cour oder kluger Hof- und Weltmann*. Augsburg (1711).

2. *Literatura consultada*

Alonso, Santos

- 1981 *Tensión semántica (lengua y estilo) de Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Aranguren, José Luis L.

- 1958 "La moral de Gracián". En *Revista de la Universidad de Madrid*, 7, 27: 330-354.

Asmuth, Bernhard

- 1971 *Lohenstein und Tacitus*. Stuttgart.

Aurelius Augustinus

- 1953 *Die Lüge [de mendacio, alemán] und gegen die Lüge [contra mendacium, alemán]*. Trad. y coment. por Paul Keseling. Würzburg.

Barthes, Roland

- 1974 *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil (trad. Maren Sell y Jürgen Hoch). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bataillon, Marcel

- 1950 *Erasmus en España*. México: F.C.E.

Batllori, Miguel

- 1958 *Gracián y el Barroco*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura.
- 1983 "Gracián moraliste et écrivain spirituel". En id. *Cultura e Finanze. Studi sulla storia dei gesuiti da S. Ignazio al Vaticano*, II. Roma.
- 1986 "Conspectus bibliographici. Breve boletín graciano". En *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 55, 109: 181-190.

Batllori, Miguel, y Ceferino Peralta (eds.)

- 1969 *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Blüher, Karl Alfred

- 1969a "Graciáns Aphorismen im *Oráculo manual* und die Tradition der politischen Aphorismensammlungen in Spanien". En *Iberoromania*, 1: 319-327.
- 1969b *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*. München: Francke (trad. española: *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el XVII*. Madrid 1983).

Borinski, Karl

- 1894 *Baltasar Gracián und die Hoflitteratur in Deutschland*. Halle.

Breitenbürger, Gerd

- 1975 *Metaphora. Die Rezeption des aristotelischen Begriffs in den Poetiken des Cinquecento*. Kronberg/Taunus.

Briesemeister, Dietrich

- 1978 "La difusión europea de la literatura española en el siglo XVII a través de traducciones neolatinas". En *Iberoromania*, NF 7: 3-17.
- 1980 "Die Theorie der Übersetzung in Spanien im 15. Jahrhundert". En *Stimmen der Romania. Festschrift für W. Theodor Elwert*. Wiesbaden: B. Heymann, pp. 485-517.
- 1989 "Kaspar von Barth (1587-1658) und die Frühgeschichte der Hispanistik in Deutschland". En Manfred Tietz (ed.): *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*. Frankfurt: Vervuert, pp. 1-21.

Buck, August

- 1980 *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Cañas, Dionisio G.

- 1982 "El arte de bien mirar: Gracián". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127, 379: 37-60.



Checa, Jorge

- 1987 *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Potomac, Md. (*Scripta Humanistica*, 23).

Compagnon, Antoine

- 1979 *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris.

Correa Calderón, Evaristo

- 1970 *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. 2ª ed., Madrid: Gredos (1ª ed. 1961).

Coster, Adolphe

- 1913 "Baltasar Gracián". En *Revue Hispanique*, 29: 347-754.

Crane, Thomas Frederick

- 1920 *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literature of Europe*. New York.

*Criticón* (revista)

- 1988 *Criticón*, 43 (número dedicado a Gracián).

Cuesta Dutari, Norberto

- 1955 "Para un texto más correcto del *Criticón*". En *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 30: 19-50.

Curtius, Ernst Robert

- 1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern u. München: Francke (trad. española: *Literatura europea y Edad Media latina*. México: F.C.E. 1976).

Dioguardi, Gianfranco

- 1986 *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovvero 'le astuzie dell'astuzia'*. Palermo: Sellerio.

Egido, Aurora

- 1984 "Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro". En *Edad de Oro*, 3: 67-95.
- 1986a "El arte de la memoria y *El Criticón*". En *Gracián y su época*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 25-66.
- 1986b "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia". En *Bulletin Hispanique*, 88, 1/2: 93-120.
- 1987a "La varietà nell'*Agudeza* di Baltasar Gracián. En *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*. Palermo: Università di Palermo, pp. 25-39.
- 1987b "*La hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco". En *Edad de Oro*, 7: 79-113.

Elizalde, Ignacio

- 1980 "Baltasar Gracián e Ignacio de Loyola". En *Manresa*, 52, 204: 235-248.

Farinelli, Arturo

- 1925 *Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea*. 2 vols., Roma.
- 1929 *Italia e Spagna*. 2 vols., Torino: Fratelli Bocca.

Ferrari, Angel

- 1945 *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*. Madrid: Espasa-Calpe.

Fessard, Gaston

- 1966 *La Dialectique des Exercices Spirituels de Saint Ignace de Loyola*. Paris: Aubier, Ed. Montaigne.

Forssmann, Knut

- 1977 *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*. Barcelona.

Fumaroli, Marc

- 1980 *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève.

Gambin, Felice

- 1987 "Conoscenza e prudenza in Baltasar Gracián". En *Filosofía Política*, I, 2: 257-283.
- 1988 "Baltasar Gracián. Prospettive del recente laboratorio bibliografico". En *Filosofía Política*, 2: 465-471.

García Blanco, Manuel

- 1958 "Baltasar Gracián y las Letras Españolas contemporáneas". En *Homenaje a Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 77-88.

García Villoslada, Ricardo

- 1940 "Humanismo y Contrarreforma o Erasmo e Ignacio de Loyola". En *Razón y Fe*, 121: 5 ss.
- 1942-43 "San Ignacio de Loyola y Erasmo de Rotterdam". En *Estudios Eclesiásticos*, 16: 235-264, 399-426, y 17: 76-103.

Gonzáles Palencia, Angel

- 1946 *Del Lazarillo a Quevedo*. Madrid: C.S.I.C.

Gracián, Baltasar (traducciones)

- 1676 *Lorentz Gracians Staatskluger Catholischer Ferdinand, aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Caspern von Lohenstein*. Breslau.
- 1687 *L'Homme de cour oder der heutige politische Welt- und Staats-Weise*. Frankfurt – Leipzig.
- 1696 *L'Homme détrompé*. Trad. Amelot de la Houssaie. Paris.
- 1717-20 *Oracul, das man mit sich führen und stets bey der hand haben kan. Das ist: Kunst-Regeln der Klugheit*. Trad. August Friedrich Müller. Leipzig.
- 1728 *L'Homme de Cour*. Trad. Amelot de la Houssaie. Rotterdam (1ª ed. 1684).
- 1957 *Criticón oder über die allgemeinen Laster der Menschen*. Trad. H. Studniczka, prólogo y bibliografía H. Friedrich. Hamburg: Rowohlt.

- 1975 *Balthazar Gracian's Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Trad. Arthur Schopenhauer (1861). En *Der handschriftliche Nach laß*, vol. IV, 2, Frankfurt/Main: Waldemar Kramer, pp. 131-284.
- 1978 *Manuel de poche d'hier pour hommes politiques d'aujourd'hui et quelques autres*. Introduction, traduction et notes de Benito Pelegrín, Paris: Albin Michel.
- 1983a *Art et figures de l'esprit*. Trad., introduction et notes de Benito Pelegrín, Paris: Editions du Seuil.
- 1983b *La pointe ou l'art du génie*. Trad. Michèle Gendreau-Massaloux y Pierre Laurens, Paris.
- 1986 *L'Acutezza e l'arte dell'Ingegno*. Trad. Giulia Poggi, Palermo: Sellerio

*Baltasar Gracián ...*

- 1986 *Gracián y su época*. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

*Baltasar Gracián ...*

- 1987 *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*. Palermo: Centro Internazionale, Studi di Estetica, Università di Palermo.

Grady, H. H.

- 1980 "Rhetoric, Wit and Art in Gracián's *Agudeza*". En *Modern Language Quarterly*, 41: 21-37.

Heger, Klaus

- 1960 *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del Conceptismo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Hermann, J. B.

- 1914 *La pédagogie des Jésuites au XVII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles – Paris.

Hernández Paricio, Francisco

- 1986 "Andrenio y el lenguaje: Nota para una historia de las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVII". En *Gracián y su época*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 271-284.

Hidalgo-Serna, Emilio

- 1985 *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián. Der 'concepto' und seine logische Funktion*. München: Fink.
- 1988 "Función cognoscitiva, estética y moral del 'juicio ingenioso'. (Reflexión sobre el 'buen gusto' graciano)". En *Diario filosófico*, 11: 167-177.

Hinz, Manfred

- 1987 "Zur Kritik neuerer Publikationen über Baltasar Gracián". En *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 11: 245-264.

Hocke, Gustav René

- 1957 *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg: Rowohlt.
- 1959 *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst*. Hamburg: Rowohlt.

Jankélévitch, Vladimir

- 1958 "Apparence et manière". En *Homenaje a Gracián*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 119-129.

Jansen, Hellmut

- 1958 *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*. Genève: Droz – Paris: Minard.

Kassier, Theodore L.

- 1976 *The Truth Disguised: Allegorical Structure and Technique in Gracián's "Criticón"*. London: Tamesis Books.

Kovach, Francis Joseph

- 1961 *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*. Berlin.

Krauss, Werner

- 1947 *Gracián's Lebenslehre*. Frankfurt/Main: Klostermann (trad. española: *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*. Madrid: Rialo 1962).

Kühlmann, Wilhelm

- 1982 *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*. Tübingen.

Lange, Klaus-Peter

- 1968 *Theoretiker des literarischen Manierismus*. München.

Lausberg, Heinrich

- 1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 2 vols., München: Hueber (Trad. española: *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos 1967).

Laspéras, Jean Michel

- 1980 "La traduction et ses théories en Espagne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles". En *Revue de langues romanes*, 84, 1/2.

Lechner O.S.U., Joan Marie

- 1962 *Renaissance Concepts of Commonplaces*. New York.

Leiber, Robert

- 1912 "Name und Begriff der Syntheresis". En *Philosophisches Jahrbuch*, 25: 372-392.

Ley, Klaus

- 1984 *Die 'scienza civile' des Giovanni della Casa. Literatur als Gesellschaftskunst in der Gegenreformation*. Heidelberg.

Lázaro Carreter, Fernando

- 1986 "El género literario de *El Criticón*". En *Gracián y su época*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 67-87.

Linhardt, Jan

- 1979 *Rhetor, Poeta, Historicus. Studien über rhetorische Erkenntnis und Lebensanschauung im italienischen Renaissance-humanismus.* Leiden.

Maldonado de Guevara, Francisco

- 1954 *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola y otros estudios.* Granada: Univ. de Granada.

Maravall, José Antonio

- 1958 "Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián". En *Revista de la Universidad de Madrid*, 7, 25: 403-445.
- 1972 *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII).* Madrid: Ed. Revista de Oriente.
- 1975 *La cultura del Barroco.* Barcelona: Ariel.

Mele, Eugenio

- 1922 "Il Gracián e alcuni emblemata dell'Alciato". En *Giornale storico della Letteratura italiana*, 79: 3734 ss.

Metschies, Michael

- 1967 "Concepto und Zitat". En *Romanische Forschungen*, 79: 152-157.

Morreale de Castro, Margherita

- 1958 "Castiglione y *El Héroe*. Gracián y 'despejo'. En *Homenaje a Gracián*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 137-143.

Mulagk, Karl-Heinz

- 1973 *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert. Propädeutische Studien zum Werk Lohensteins unter besonderer Berücksichtigung Diego Saavedra Fajardos und Baltasar Graciáns.* Berlin.

Murillo Ferrol, Francisco

- 1957 *Saavedra Fajardo y la política del barroco.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Murphy, James J.

1986 *La retórica en la Edad Media*. México: F.C.E.

Neumeister, Sebastian

1981 "Höfische Pragmatik. Zu Baltasar Graciáns Ideal des *Discreto*". En A. Buck, G. Kaufmann e.a. (eds.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg: Ernst Hauswedell (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 9), vol. II, pp. 51-60.

1986a "Der andere Gracián: Die 13. Meditation des *Comulgatorio*". En *Iberoromania*, 23: 111-124.

1986b "Das unlesbare Buch. Die Exerzitien des Ignatius aus literaturwissenschaftlicher Sicht". En *Geist und Leben*, 59: 275-293.

Nicolay, Clara Leonora

1905 "Balthasar Gracian and the Chains of Hercules". En *Modern Language Notes*, 20: 15-16.

Ong S. J., Walter J.

1958 *Ramus, Method and Decay of Dialogue*. Cambridge, Mass.

Pedraza, Pilar

1985 "El silencio del príncipe". En *Goya*, 187/88: 37-52.

Pelegrín, Benito

1984a "Rhétorique du silence:  $X = S + 2$ ". En *Les formes breves. Actes du Colloque International de la Baume-Les-Aix*, 1982. Université de Provence I, Aix-en-Provence (*Etudes Hispaniques*, 6).

1984b *Le Fil perdu du "Criticón" de Baltasar Gracián: objectif Port Royal. Allégorie et composition "conceptiste"*. Université de Provence I, Aix-en-Provence (*Etudes Hispaniques*, 8).

1985 *Ethique et Esthétique du Baroque. L'Espace Jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Actes Sud.



Peralta, Ceferino

- 1969 "El Oráculo manual". En M. Batllori y C. Peralta (eds.): *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 133-141.

Redondo, Augustin

- 1976 *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*. Genève: Droz.

Rico Verdu, José

- 1973 *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid.

Romera-Navarro, Miguel

- 1933 "Citas bíblicas in *El Crítico*". En *Hispanic Review*, 4: 323-334.

Sarmiento, Edward

- 1952 "Introducción y notas para una edición de *El Político* de Gracián. Apuntes". En *Archivo de Filología Aragonesa*, 4: 187-195.

Schöne, Albrecht

- 1964 *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München.

Schopenhauer, Arthur

- 1966-75 *Der handschriftliche Nachlaß*. Ed. A. Hübscher. Frankfurt/Main: Waldemar Kramer.
- 1968 *Sämtliche Werke*. Ed. W. Freiherr von Löhneysen. 5 vols., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1971 *Gespräche*. Ed. A. Hübscher. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann (2<sup>a</sup> ed.).
- 1978 *Gesammelte Briefe*. Ed. A. Hübscher. Bonn: Bouvier.

Schröder, Gerhart

- 1966 *Baltasar Gracián's 'Criticón': Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik.* München: Fink.
- 1985 *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit.* Königstein/Taunus: Athenäum.

Schulte, Hansgerd

- 1969 *"El Desengaño". Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters.* München: Fink.

Schulz-Buschhaus, Ulrich

- 1979 "Über die Verstellung und die ersten *Primores* des *Héroe* von Gracián". En *Romanische Forschungen*, 91, 4: 411-430.
- 1985 "Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs 'Barock'". En H.-U. Gumbrecht y U. Link-Heer (eds.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie.* Frankfurt/Main, pp. 213-234.
- 1986 "Baltasar Gracián, *El Criticón*". En V. Roloff y H. Wentzlaff-Eggebert (eds.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Schwann Bagel, pp. 126-144.

Selig, Karl-Ludwig

- 1955 "Lastanosa and the Brothers Argensola". En *Modern Language Notes*, 70: 429-431.
- 1956a "Due temi mitologici nel Rinascimento spagnolo". En *Convivium*, N.S. 24,5: 553-559.
- 1956b "Gracián and Alciato's Emblemata". En *Comparative Literature*, 8: 1-11.
- 1958 "Some Remarks on Gracián's Literary Taste and Judgments". En *Homenaje a Gracián*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 155-162.
- 1960 *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracián.* Genève: Droz.

Senabre, Ricardo

- 1986 "El *Criticón* como *summa* retórica". En *Gracián y su época*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Stinglhamber, L.

- 1954 "Baltasar Gracián et la Compagnie de Jésus". En *Hispanic Review*, 22: 195-207.

Strosetzki, Christoph

- 1987 *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*. Düsseldorf: Droste.
- 1988 *Konversation und Literatur. Zu Regeln der Rhetorik und Rezeption in Spanien und Frankreich*. Frankfurt/Main.

Szarota, Elida Maria

- 1976 *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*. Bern – München: Francke.

Tiemann, Hermann

- 1936 *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*. Hamburg: Ibero-Amerikanisches Institut (*Iberoamerikanische Studien*, 6).

Valesio, Paolo

- 1986 *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna: Il Mulino.

Vives, A.

- 1959 *Luciano en España en el Siglo de Oro*. La Laguna.

Voskamp, Wilhelm

- 1967 *Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein*. Bonn.

Vossler, Karl

- 1938 "Einleitung". En Gracián: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Stuttgart: Alfred Kröner (*Kröners Taschenausgabe*, 8).

Walz, Herbert

- 1984 *Der Moralist im Dienst des Hofes. Eine vergleichende Studie zu der Lehrdichtung von Antonio de Guevara und Aegidius Albertinus.* Frankfurt/Main – Bern – New York: Lang.

Weinrich, Harald

- 1976 "Ingenium". En J. Ritter y K. Gründer (eds.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Stuttgart, vol. 4, pp. 360-363.

Werle, Peter

- 1990 "El Héroe". *Eine Untersuchung zur Ethik des Baltasar Gracián.* Münster.

Williams, Robert H.

- 1946 *Boccalini in Spain.* Menasha, Wisconsin.

Woodhouse, John Robert

- 1978 *Baldessar Castiglione. A Reassessment of 'The Courtier'.* Edinburgh: University Press.











El presente volumen contiene las aportaciones alemanas y españolas al primer coloquio sobre Gracián organizado en Berlín en 1988. Baltasar Gracián (1601-1658) es junto con Calderón, Góngora y Quevedo una de las máximas figuras del barroco español, época cuya riqueza cultural merece justamente el título de Siglo de Oro.

La obra de Gracián, y especialmente el *Oráculo manual* que ha encontrado en Alemania un público muy amplio a través de la traducción de Arthur Schopenhauer, es el tema de las 18 ponencias presentadas por investigadores de Alemania, Austria, España, Francia e América. Los artículos interpretan los escritos de Gracián desde el punto de vista estético o pragmático y analizan su trayectoria. Así se presenta un panorama polifacético que con sus más diversas preguntas y respuestas arroja una nueva luz sobre un autor clásico de la literatura universal.

